

8

Vasa picta ibérica.
Talleres de cerámica
del sureste hispano
(s. II a.C.-I d.C.)

TRINIDAD TORTOSA ROCAMORA
ANTONIO M. POVEDA NAVARRO
(Eds.)



MYTRA

monografías y trabajos
de arqueología

8

Vasa picta ibérica.
Talleres de cerámica del sureste hispano
(s. II a.C.-I d.C.)

Homenaje a Ricardo Olmos

Mérida, 2021

Vasa picta ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a.C.-I d.C.).

Editores: Trinidad Tortosa Rocamora y Antonio M. Poveda Navarro.

Año: 2021

Colección: MYTRA, Monografías y Trabajos de Arqueología. Instituto de Arqueología, Mérida (CSIC-Junta de Extremadura). Número 8.

Páginas: 328 + ilustraciones.

D.L.: BA-165-2021

I.S.B.N.: 978-84-09-28727-7

Citar como:

Tortosa, T.; Poveda, A. (Eds.) 2021: *Vasa picta* ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a.C.-I d.C.), *Mytra* 8, Mérida.

Esta publicación se integra en el proyecto nacional de I+D+i: HAR2017-87897-P, *Reubicando los objetos ibéricos del MAN: de rituales, biografías y observaciones a través de los modelos 3D*.



Diseño de portada Sara Olmos.

© Instituto de Arqueología, Mérida (CSIC-Junta de Extremadura).

© Tortosa, T.; Poveda, A. (eds.) y de cada texto, su autor.

Maquetación, composición e impresión:

IMPRENTA Y MATERIAL DE OFICINA EMERITA, S. L. Mérida (Spain)

Trinidad Tortosa Rocamora
Antonio M. Poveda Navarro
(Eds.)

Vasa picta ibérica.
Talleres de cerámica del sureste hispano
(s. II a.C.-I d.C.)

Homenaje a Ricardo Olmos

MYTRA
MEMORIAS Y TRABAJOS DE ARQUEOLOGÍA

COMITÉ EDITORIAL

Dirección:

Sebastián Celestino Pérez y Pedro Mateos Cruz (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Secretaría:

Carlos J. Morán Sánchez (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Vocales:

Juan Pedro Bellón Ruíz (Universidad de Jaén)
Javier Bermejo Meléndez (Universidad de Huelva)
Luis Berrocal Rangel (Universidad Autónoma de Madrid)
Jesús García Sánchez (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)
Francisco Gracia Alonso (Universidad de Barcelona)
Victorino Mayoral Herrera (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)
Almudena Orejas Saco del Valle (Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC)
César Parcero Oubiña (Instituto de Ciencias del Patrimonio-CSIC)
Luís Gethsemaní Pérez Aguilar (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)
Antonio Pizzo (Escuela Española de Historia y Arqueología, Roma -CSIC)
Esther Rodríguez González (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)
Oliva Rodríguez Gutierrez (Universidad de Sevilla)
Trinidad Tortosa Rocamora (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)
Mar Zarzalejos Prieto (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

COMITÉ CIENTÍFICO

Pablo Arias (Universidad de Cantabria)
María Carme Belarte (Institut Català d'Arqueologia Clàssica)
Massimo Botto (Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico)
Stefano Camporeale (Università di Siena)
Teresa Chapa (Universidad Complutense de Madrid)
Alexandra Chavarría (Università di Padova)
Jordi Cortadella (Universitat Autònoma de Barcelona)
Sophie Gillotte (Centre National de la Recherche Scientifique)
Sonia Gutierrez (Universidad de Alicante)
Alberto Lorrío (Universidad de Alicante)
Dirce Marzoli (DAI, Instituto Arqueológico Alemán-Madrid)
Gloria Mora (Universidad Autónoma de Madrid)
Ignacio Pavón (Universidad de Extremadura)
Sebastián Ramallo (Universidad de Murcia)
Elisa da Sousa (Universidade de Lisboa)
Xavier Terradas (Institución Milá y Fontanals-CSIC)
Frank Vermeulen (Ghent University)

HOMENAJE A RICARDO OLMOS



Ricardo Olmos en una conferencia ofrecida en el año 2009 en la Universidad de Salerno.

“[...] e infatti se uno riuscisse a spingersi fin all’estremo lembo dell’aria o, messe le ali, vi giungesse volando; colui vedrebbe, levando il capo fuori dall’acqua, allo stesso modo che qui da noi i pesci *levando il capo fuori dal mare vedono le case nostre* così vedrebbe anche le cose di lassù; e, se la natura sua fosse capace di sostenere codesta visione, riconoscerebbe che quello è il vero cielo, quella la vera luce e la vera terra.”

Platón, *Fedone* (110 a, trad. De M. Valgimigli)

Acerca de este párrafo:

(... si tratta della reale visione delle cose contrapposta a quella appannata di chi si trova sott’acqua o vede attraverso un’altra lente deformante..., in Bruno d’Agostino, Luca Cerchiai 1999: *Il mare, la morte, l’amore. Gli etruschi, i Greci e l’immagine*, Roma: 63).

ÍNDICE GENERAL

Prólogo	
<i>Carmen Aranegui</i>	11
Introducción	
<i>Antonio M. Poveda Navarro, Trinidad Tortosa</i>	15
La imagen en el ámbito ibero: del escepticismo a la verificación de un <i>código iconográfico</i>	
<i>Trinidad Tortosa</i>	19
La iconografía como disciplina fundamental en las culturas iberas ¿un diálogo con los jóvenes?	
<i>Trinidad Tortosa y Diego Suárez</i>	31
<i>L'Alcudia de Alejandro Ramos Folqués</i> , de Ana M ^a Ronda Femenía. Fundación Universitaria de investigación 'La Alcudia'	
<i>Trinidad Tortosa. Lorenzo Abad</i>	39
Historiografía, contextualización y prosopografía de los vasos figurados ilicitanos	
<i>Ana M^a Ronda Femenía</i>	49
En busca del tiempo y el espacio perdidos de la cerámica ibérica: una reflexión en torno al <i>Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive (1904-1918)</i>	
<i>Grégory Reimond</i>	79
<i>Ilici y Alonis</i> . Dos códigos pictóricos contemporáneos en la cerámica del período Ibérico Final	
<i>Miguel Pérez Blasco</i>	117
Producción de cerámicas pintadas tardoibéricas en el corredor interior del Vinalopó. La evidencia de <i>Elo</i> (El Monastil, Elda)	
<i>Antonio M. Poveda Navarro</i>	149
La cerámica figurada ibérica en el Tossal de Manises-Lucentum (Alicante): secuencia y contexto	
<i>Antonio Guilabert Mas, Manuel Olcina Doménech y Eva Tendero Porras</i>	173
El turno de las legiones: nueva lectura iconográfica de la cerámica ibérica de estilo ilicitano a partir de los contextos militares tardo-republicanos	
<i>José Luis Martínez Boix y Feliciano Sala Sellés</i>	213

Panorama de la cerámica ibérica figurada y tardía en la Región de Murcia, a la luz de los últimos hallazgos	
<i>Virginia Page del Pozo y José Miguel García Cano</i>	237
Bestiario en las cerámicas ibéricas de la <i>regio</i> Contestania (siglos II-I a.C.)	
<i>Consuelo Mata Parreño</i>	257
Pintura vascular ibérica en espacios de tránsito, el Sureste de la meseta meridional	
<i>Rubí Sanz Gamo</i>	275
En recuerdo de Solveig Nordström (1923-2021), una arqueóloga sueca en Alicante	
<i>Lorenzo Abad Casal y Feliciano Sala Sellés</i>	315

PRÓLOGO

La cerámica ibérica nació a finales del siglo XIX y creció asociada a otras cerámicas, entendida como el resultado de una fuente de inspiración externa (cerámica ibero-micénica, greco-ibérica, ibero-púnica...), unida mediante un guion al calificativo que precisaba el significado de “ibérica” que, sin embargo, fue cobrando fuerza y llegó a imponerse poco a poco a partir de Bosch Gimpera (1913). En el libro que nos reúne, el primero que alude en latín a la cultura ibérica después de los *Corpora Vasorum Hispanorum*, el epíteto ibérico compete a la Hispania sudoriental de época tardo-republicana y se extiende hasta fecha flavia, pero los autores y autoras descartan su denominación como cerámica ibero-romana ya que reducen este segundo calificativo a mera cronología, de modo que hablan de *cerámica ibérica*.

Conviene hacer un repaso selectivo de la historiografía general de esta cerámica, en atención a que sus antecedentes son tenidos en cuenta por la mayoría de los artículos que siguen, aunque solo en lo que atañe a cada yacimiento y a sus editores.

En otros tiempos la competencia de arqueólogos y arqueólogas estaba en relación directa con la amplitud de su recorrido por ciudades y museos con colecciones relacionadas con su tema de estudio, pues el saber, antes de que así lo señalara Lévy-Strauss, se adquiría viendo piezas y se transmitía mostrándolas. Quienes no contaban con medios para tales recorridos tenían que conformarse con leer y citar... y bajaban a un segundo nivel como expertos. Suscribir la tesis micénica a comienzos del siglo XX significaba ser conocedor de la civilización prehelénica, en un momento álgido de los descubrimientos de la Escuela Británica y de la Asociación Arqueológica de Atenas en aquel lugar, aunque, no reflejando los vasos ibéricos un calco del supuesto modelo ni su cronología, se instituyera la denominación pseudo-micénica para la cerámica que nos ocupa, término hábilmente utilizado por Paris, Pottier y Vasseur.

Situar un conjunto de materiales peninsulares, cerámicas en este caso, a la sombra de una producción preclásica, oriental o clásica suponía entrar en la orla de las grandes civilizaciones por la vía del historicismo difusionista pero, sin embargo, supeditar lo ibero a lo romano equivalía a diluirlo en la inmensidad de una potencia conquistadora que eclipsaba la excelencia de una cultura autóctona firme y vital desvelada por el romanticismo... O sea, que lo ibérico podía ser cualquier cosa menos romano, tal y como, salvo excepciones rápidamente desconsideradas, se desprende de las interpretaciones de esta pintura cerámica, menos matizada en su conexión romana que la escultura en gran formato del Cerro de los Santos o de Osuna.

Aunque solo una parte de los autores de la actual publicación ha realizado personalmente excavaciones arqueológicas relacionadas con las cerámicas que presenta, conviene tener en cuenta el trabajo de campo y recordar que fue Fletcher quien demostró el contexto post-helénico de las escenas pintadas de *Edeta*-Liria y la posterior cronología de los vasos de *Ilici*-La Alcudia de Elche respecto a aquellas, primero en las recensiones a la publicación de las excavaciones del Tossal de Manises y definitivamente en *Los problemas de la Cultura Ibérica* (1960), donde reiteró la sincronía de los motivos ibéricos vegetales, zoomorfos y humanos basándose en contextos arqueológicos.

A lo largo de los años 1940 y 1950 los pilares de la ceramología limitaron los paralelismos y pasaron a sustentarse en la excavación de los yacimientos, de cuya estratigrafía se derivaba la cronología de la cultura material. Entonces se reconoció internacionalmente la fiabilidad de las piezas *importadas* en apoyo de las dataciones, especialmente seguras cuando provenían de un hallazgo cerrado. Las tipologías cerámicas de *Albintimiglium* (Ventimiglia) y del Ágora de Atenas se impusieron hasta el punto que producciones menores intentaron ordenarse según las pautas de los centros industriales de la Campania o del Ática, con la ilusión de fechar la evolución de culturas locales, pero con resultados muy limitados. Las características de sus instalaciones alfareras indicaban un volumen de producción reducido, propio de un consumo interno que no se amplió hasta contar con el transporte mercante romano que llevó algunos ejemplares a distintos puntos del Mediterráneo y del Atlántico. Las dificultades de construir una tipología útil para establecer cronologías precisas, unidas a algunas fisuras de conjuntos cerrados paradigmáticos, como fue el caso del Grand Congloué cuando Luc Long demostró en 1987 que se trataba de dos pecios, o a la revisión cronológica de algún pintor ático, como ha sido la del Pintor de la Amazona, marcaron titubeos en la operatividad de la cronología derivada de las excavaciones al final del siglo XX, hasta favorecer un cambio de orientación hacia la asociación de las cerámicas con hechos históricos y, con más garantía, con valores culturales, con el objetivo de comprender el significado de los vasos, como es perceptible en las cerámicas ibéricas con personajes pintados.

Es en esta coyuntura cuando se hace imprescindible mencionar al Ricardo Olmos de 1986 integrado en el CSIC, como gran maestro de la lectura simbólica del arte ibérico. Helenista devoto y practicante, podría decirse que, en la línea trazada por Vernant, es en lo académico el Vidal-Naquet español convertido al iberismo: un escritor de refinado talento, sensible, erudito y comprometido, para quien la exposición *La cité des images* (Lausana, 1984) ratificó su convicción de que “...el sistema de signos de la iconografía es espejo indirecto de la sociedad y fuente del pensamiento mítico y religioso ibérico”, sin importarle que, en ausencia de textos propios y a una considerable distancia de la Grecia antigua, ese pensamiento tuviera que plegarse excesivamente a los mitos clásicos... En ellos cifraba, con agrado, la esencia de una cultura de cuya *invención* trató Olmos en el catálogo de la exposición *Los Iberos* (1997-1998) cuando dijo: “...la visión colonialista de la cultura (concebida como transmisión mecánica de influjos) cederá paso (en la década de los setenta y los ochenta) a una preocupación por una gestación interna y propia, orgánica y estructural, donde el protagonista es, crecientemente, el indígena”. Un humanista de amplio espectro, como mostraron sus “Arqueologías soñadas” publicadas en la *Revista de Arqueología* (ed. Zugarto) a lo largo de casi diez años (1992-2001), infundió nueva vida a la cultura ibérica.

La investigación subsiguiente sobre iconografía ibérica es inevitablemente tributaria en alguna medida de *La sociedad ibérica a través de la imagen* (1992), catálogo coordinado junto a P. Iguacel y T. Tortosa; de *Al otro lado del espejo* (1996), volumen coordinado por F.J. Martínez Quirce, y de *Los iberos y sus imágenes* (2001), obra publicada en colaboración con I. Izquierdo, trabajos en los que las excavaciones apenas cuentan en las conclusiones a las que se llega.

Y ese déficit brinda una oportunidad a este volumen, impulsado por dos de sus discípulos, que, puesto que acota la cronología y la geografía de los *vasa picta*, admite la revisión de los datos de excavaciones antiguas poco conocidas e incluye los de excavaciones recientes, con análisis independientes de los flujos externos pretéritos, no porque estos no hayan existido sino porque, por más que se insista, la pintura ibérica tardía tampoco es un calco de una temática ajena y su marco referencial está más cerca de una Tanit entendida como *potnia* a la romana o como Deméter que como deidad celeste orientalizante; más cerca de los lararios pompeyanos que del *anodos*, por ejemplo en el caso del cántaro con personajes y serpientes de *Ilici*, ciudad que estrechó sus vínculos con *Carthago Nova* y *Ebusus* en su época bajo-republicana. Y, si se trata de *Alonis*, *Lucentum*, *Elo*, *Libisosa* o de cualquier centro castrense del sureste (igual que para la *Numantia* posterior al 133 a.C.), es importante recordar que las representaciones que

aparecen en los vasos que cada población fabrica son propias de una época de incremento de las tropas auxiliares y del mercenariado, ya que, con las reformas de Mario (157-86 a.C.) y posteriores, Roma reclutaba a sus soldados en las provincias donde los necesitaba, como relata Salustio en la *Guerra de Jugurta* (84.2; 86, 2) y confirma Plutarco en las *Vidas Paralelas* (*Mario*, 3,2). Son vasos pintados, a veces con cuadros en un tono menor de dibujo animado, que están más relacionados con la auto-afirmación de los naturales del país que con sus gobernantes, los cuales favorecen la inserción de los autóctonos admitiendo su memoria gráfica o reinventándola, como señalaron Hobsbawm y Ranger.

La cerámica ibérica tardía tiene un foco muy potente en la *Ilici* romana al que se añade un mosaico de casos que a veces se inspiran en un pasado heroico y en otros casos en los motivos alegóricos asignados a esta ciudad, pero, a veces, buscan un lenguaje exclusivo para reconocerse en ceremonias en las que se utiliza un número reducido de recipientes entre los que va ganando presencia el jarro (enócole, olpe, laginos...), forma que, como otras propias de la vajilla de mesa, había sido excepcional en el repertorio ibérico prerromano con decoraciones complejas y que en época tardía se codifica y convive tanto con el cálato como con las copas de paredes finas.

De modo que me permito recordar que es iberizando lo romano y romanizando lo ibérico como se ha superado la dualidad excluyente y se ha dejado espacio a sistemas cruzados de imágenes y formas, a la vez que se ha descartado la categorización discriminatoria de lo ibérico respecto a lo griego, lo púnico y también lo romano.

Carmen Aranegui Gascó
Universitat de València
Godella, septiembre 2020

INTRODUCCIÓN

Cuando el día 30 de noviembre de 2018 se inicia este *XVIII Seminario de Arqueología e Historia*, que como todo el mundo manifestó era un justo y merecido homenaje a la obra y persona de nuestro admirado y querido Ricardo Olmos, se pensaba que sería también una gran ocasión para presentar y debatir en relación a un tema tan importante para el desarrollo de la cultura ibérica, como es el de las cerámicas figuradas. En las siguientes páginas se realiza una aproximación a este ámbito siguiendo diferentes caminos que nos llevan desde el papel privilegiado de esta cerámica en el *origen académico* de la cultura ibérica hasta el análisis funcional de los recipientes, pasando por las iconografías, contextos, talleres, etc. Pensamos, en este sentido, que esta obra aporta una puesta al día de los diferentes estudios que, hoy, permiten matizar aspectos y avanzar en el análisis de esta peculiar manifestación.

La gran calidad de los trabajos presentados inciden en el papel de estas producciones pictóricas, principalmente durante los siglos I aC y I d.C., bajo la presencia de Roma, que sirvieron de base para debatir cuestiones novedosas e ilustrativas acerca de estas últimas manifestaciones. Estos textos y los debates posteriores ofrecen un valor añadido para que los resultados se recojan en esta serie *Mytra*, del Instituto de Arqueología, Mérida.

La habitual sede de estos Seminarios, la Fundación Paurides González Vidal de Elda (Alicante), nos volvió a acoger de un modo excepcionalmente bueno, eficaz y agradable, lo que es muy de agradecer públicamente. En esta ocasión, al igual que en los diecisiete encuentros anteriores, destacamos la gran cercanía que se establece en estos días, tanto entre los inscritos como con los participantes en general. Una vez más, como en las anteriores ocasiones, pudimos dialogar e intercambiar propuestas, cuestiones y novedades en torno a la arqueología.

La propuesta de este Seminario avanzada por uno de nosotros (A. Poveda), que recoge este interesante conjunto de materiales que se enmarcan en una geografía precisa del SE peninsular, área valenciana y albacetense, nos pareció una iniciativa que en este momento adquiriría un valor añadido peculiar, ya que nuevas revisiones obtenidas a la luz de antiguas informaciones, hoy revisitadas o la información aportada por nuevos contextos, con trabajos, como los aquí presentados, ofrecen el momento oportuno para dedicar una obra a estos *objetos* tan significativos en la bibliografía del siglo XX: El Monastil, Tossal de Manises, El Tolmo de Minateda, El Cabecico del Tesoro... son algunos de los nombres iconos de esta cerámica que volvemos a encontrar en esta obra.

Por otra parte, el libro guarda una estructura un tanto peculiar debido al panorama global al que pretende atender y que pensamos que, de alguna manera, se convierte en su valor añadido. En primer lugar, el propio hecho de que lo presentemos como homenaje a Ricardo Olmos, quien ha dedicado parte de su obra y dedicación sobre algunos de los temas específicos que se afrontan en estas páginas, como por ejemplo, es el caso de los estudios de la Alcudia (Elche, Alicante). Los estudios que este autor viene proporcionando, sobre todo, en la disciplina de iconografía arqueológica, ha supuesto un avance en la metodología y en el conocimiento del ámbito ibérico. En relación al enclave ilicitano, hemos querido integrar los contenidos de la obra cuya autora es A. M^a Ronda (2018) sobre la Alcudia, quien apunta a una

valoración de tipo global del mismo, en el que se revisitan contextos, cronologías, personajes, etc. que tuvieron relación con este yacimiento, con su posterior evolución científica y con la difusión del mismo en el circuito científico. Así, nos parece conveniente aportar aquí la breve presentación que, uno de nosotros, realizó en la mesa redonda organizada en el Museo Arqueológico Nacional; un pequeño texto en el que se otorgan claves para entender algunas informaciones que revalorizan el papel que este enclave tuvo, sobre todo, en el periodo ibérico. Un estudio de Ronda Femenía realizado en el marco de la Fundación Universitaria de Investigación 'La Alcudia'.

De la misma manera, aunque no figuraba en el programa inicial de este Seminario, nos pareció interesante –como se podrá apreciar en el estudio que aquí integramos–, el importante papel que esta cerámica jugó en la caracterización de la cultura ibérica (cf. G. Reimond), a través de la obra de Pierre Paris, editada en 1903-1904, *Essai sur l'art et l'industrie*.

Como cierre del discurso que recorre las páginas de este libro, nos pareció interesante –pensando siempre en el homenajeado y su consciente y reiterada labor de formación a lo largo de los años– traer aquí una voz joven, fresca y nueva en estos menesteres, sobre todo, iconográficos. Es, por ello, que incorporamos un pequeño experimento efectuado con D. Suárez, en una entrevista en la que observamos y evaluamos el impacto que la disciplina iconográfica, que tan enraizada se encuentra hoy en los estudios ibéricos, produce o tiene en estos jóvenes que se acercan a la investigación desde su recién finalizada formación, en este caso, desde la Universidad Autónoma de Madrid.

Durante la etapa final de maqueta de este libro se apagó la voz de Solveig Nordström (1923-2021), una mujer muy conocida en el contexto de la arqueología alicantina y, en concreto, a raíz de la publicación de su obra sobre la cerámica ibérica pintada (*La céramique ibérique de la province peinte d'Alicante II*, 1973. Stockholm), objeto de estudio de esta edición. Por ello, nos pareció apropiado dedicarle un breve recuerdo que recogemos al final de estas páginas.



En las últimas líneas de este apartado, solo nos resta decir que esperamos que el resultado final de este libro pueda ser, en diferentes vías, interesante para los especialistas que se acerquen a estas temáticas.

Para finalizar, queremos agradecer en primer lugar, a las autoras y autores por la disponibilidad y el esfuerzo reflejados en sus respectivos trabajos. Además, al Museo Arqueológico de Elda, la Fundación Paurides, la Universidad de Alicante y el Museo Arqueológico Provincial de Alicante, por su colaboración. Asimismo, agradecemos al Ministerio de Ciencia e Innovación, su apoyo a través del proyecto Nacional de I+D+i (HAR2017-89897-P).

A.M. Poveda, T. Tortosa

LA IMAGEN EN EL ÁMBITO IBERO: DEL ESCEPTICISMO A LA VERIFICACIÓN DE UN CÓDIGO ICONOGRÁFICO

TRINIDAD TORTOSA¹

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo esbozamos algunos puntos del proceso que, como el título indica, han llevado a la investigación desde la atención superficial en el estudio de la imagen ibérica –en lo que se refiere, en este foros, a las imágenes vasculares–, hasta llegar a convertirse en elemento fundamental para el conocimiento socio-cultural ibérico.

Como decíamos en las primeras páginas de esta publicación, además de ofrecer esos nuevos datos o nuevas percepciones en torno a la cerámica ibérica figurada del sureste peninsular y del área valenciana, decidimos –a iniciativa de A. Poveda–, visibilizar el papel protagonista de Ricardo Olmos como innovador y estimulador de este proceso que nos ha traído a una mejor comprensión de la riqueza y peculiaridad de las comunidades ibéricas que hicieron suyos estos territorios. De manera que esta propuesta que hoy hacemos junto a otras iniciativas tomadas ya hace algunos años² –por ejemplo, el acto organizado en el Museo Arqueológico Nacional–, sirva para no olvidar, en este país que suele gozar de una frágil memoria, el trabajo continuado de un investigador como él.

Pinceladas que esbozamos en los dos siguientes apartados mientras que reservamos el tercero para recoger algunos títulos de bibliografía en los que Ricardo Olmos se ha ocupado de estas cerámicas.

2. LA IMAGEN EN EL MUNDO IBÉRICO: ALGUNOS APUNTES SOBRE LA VISIBILIDAD DEL CÓDIGO ICONOGRÁFICO

En otros foros ya tratamos algunos puntos relacionados con el proceso que ha marcado, en nuestra opinión, la evolución acontecida en los estudios sobre la imagen ibérica³ y que nos ha traído hasta donde

¹ IAM, CSIC-Junta de Extremadura. tortosa@iam.csic.es

Este trabajo se integra en el proyecto nacional de I+D+i: HAR2017-87897-P, *Reubicando los objetos ibéricos del MAN: de rituales, biografías y observaciones a través de los modelos 3D*.

² Bádenas de la Peña *et alii* (eds.) 2014: Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. *Miradas sobre la Antigüedad*, Anejos de Erytheia. Estudios y Textos 7. Libro que se puede consultar en web.iberia.graeca.net/publicaciones/

³ Cf. en Tortosa, T., Olmos, R. (e.p.): “El agua en el código iconográfico ibérico: presencia y sentido en la ‘Baja Época’”, en Bendala, M. (ed.), *40 años de las ‘Actas de la Baja Época Ibérica’*, Ministerio de Cultura, Madrid.

nos encontramos en la actualidad. Sin embargo, ya que la perspectiva del tiempo pasado nos lo permite, nos parecía interesante plantear ciertas cuestiones como marco de este volumen que nos vuelve a convocar con algunos temas de iconografía vascular.

En los años 90 del pasado siglo, el ámbito de la iconografía, de las imágenes y sus significados, estaba de moda en Europa; Francia, Suiza o Italia mostraban estos análisis imbricados en diversos ámbitos culturales y que evidenciaban debates que, tal vez, hoy nos parezcan superados pero que entonces ayudaron a observar y tratar la imagen como los eficaces elementos de comunicación visual y cultural que representan en el estudio social. En este sentido, el debate entonces se desarrollaba en diferentes aspectos, en algunos casos, donde la rica tradición teórica inglesa era su escenario; por ejemplo, en el coloquio publicado en 1994 (Goldhill, Osborne –eds.–) en el que se planteaba la valoración, en el discurso histórico, entre ‘texto / imagen’⁴, donde en las primeras páginas, los editores lanzaban la siguiente frase, compleja para contestar y de la que surgían respuestas diversas, como así sucedió: “What relations are to be supposed between images and texts, texts and images?”⁵

En este contexto desarrollaba su acercamiento a la imagen ibérica Ricardo Olmos –cf. apartado 3-. Su formación y su pasión procedente, sobre todo, del vasto y complejo ámbito del antiguo mundo griego, alentó y estimuló otra forma de ver, de percibir y de narrar unas imágenes ibéricas que aguantaban una tradición, un bagaje de *secundarias*, de falta de valía estética y técnica y que, en su interpretación, apenas habían traspasado el umbral social de sus contenidos y significados. Así, la bibliografía de la época solía remitirnos a lecturas que describían casos singulares con temáticas muy particulares y donde la escasa visión de conjunto de la muestra tratada, nos dejaba un panorama parcial y sesgado de los elementos fundamentales de esa narración. A solventar esta cuestión, vinieron –como primer paso– los catálogos de piezas e imágenes en diferentes soportes ibéricos que abrieron el camino para un análisis pormenorizado de los mismos; y en consecuencia también facilitaron la observación de la propia imagen. Contextos proporcionados por nuevos elementos de campo junto a la vinculación de la imagen en el devenir de los diferentes territorios, propiciaron una amplia dimensión en la difusión de esta manera de acercarse a la iconografía.

Todo ello con el paso del tiempo, evidenció y concilió la peculiaridad de la imagen ibérica y confirmó, a su vez, la existencia de un código/s iconográfico/s propio/s, resultado de una recodificación cultural y dinámica, con interacciones debidas a estímulos y contactos griegos, púnicos y romanos. La arqueología y el análisis pormenorizado de la imagen aportaron voz propia al mundo ibérico a pesar de la ausencia de la *auctoritas* que proporcionaba la voz académica de los autores clásicos y que para muchos, con ciertas dosis de ingenuidad, les parecía o les sigue pareciendo primordial e inefable. Se fue más allá de las descripciones *per se*...⁶

⁴ Cf. Goldhill, S., Osborne, R. (eds.), 1994: *Art and Text in Ancient Greek culture*. University Press, Cambridge; cit. en Tortosa, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anejos de AEspA XXXVIII, Mérida: 68-69.

⁵ Las respuestas fueron variadas, como decíamos, algunos como F. Lissarrague exploraron las imágenes dotándolas de transmisoras de ideología; mientras que otros como R. Osborne, enfatizaron el papel del espectador ante la imagen, preguntándose acerca del uso propagandístico de las imágenes o el rol de éstas en su reflejo de la propia vida real, cit. en Tortosa 2006: 68.

⁶ Traigo aquí un recuerdo para Mario Torelli quien escribió lo siguiente, hablando de arqueología y cerámica, griegas, en este caso: “Se è certamente incontestabile che oggetto di questa disciplina sono i fatti (come dice Indiana Jones, da perfetto rappresentante dell’empirismo anglosassone), la realtà concreta e corporea –talora scomoda, talaltra rassicurante –dei monumenti e dei “materiali”, è altrettanto vero che non è possibile considerare concluso il nostro lavoro una volta terminate la loro classificazione e descrizione”, Torelli, M. in Bottini, A. 1992: *Archeologia della salvezza*, Milano: 25.

De esta manera la imagen en general, y la ibérica en especial, también se alejaba de los ámbitos donde había bebido de antiguos préstamos procedentes de la Historia del Arte o de la Lingüística y redefinía, en nuestra opinión, su propia metodología aplicada a los ejemplos de la arqueología ibérica. El reto caminaba por diversas vertientes: nos llevaba a percibir las imágenes lejos de meras representaciones aleatorias realizadas a raíz de una mera improvisación; que, incluso aunque se formalizasen así, siempre seguían referencias a signos o símbolos que tuvieron en un momento determinado una definida o aproximada significación. Percibir como ciudadanos del siglo XXI estas iconografías e intentar buscar sus relaciones en ese mundo de imágenes que *comunicaban*, fue el gran reto por el que anduvo el ámbito ibérico. Unas imágenes que, recordemos, resultaron extrañas desde sus primeros pasos en el siglo XIX.

Imágenes que relatan a través de composiciones narrativas- y en buen número de casos reiterativas-, dejan al descubierto un lenguaje simbólico del que hemos hablado en diferentes ocasiones y al que nos ha ayudado de manera fundamental la integración del mundo ibérico en el amplio y transversal marco del Mediterráneo. Todo ello ha llevado a definir casos singulares –como es el caso del *craterisco* de la Alcudia que veremos más adelante- hasta la observación de una mayor muestra de ejemplos que nos han permitido acercarnos a estas *historias visuales* del ámbito ibérico. Un contexto en el que fue fundamental ir definiendo en cada caso para poder organizar el *puzzle* que nos ha permitido indagar en el conocimiento ritual de estas sociedades protohistóricas y en el que se abordaron, se debatieron y se utilizaron conceptos del ámbito de la historia de las religiones desde el ‘concepto de naturaleza’ (Fig. 1) hasta el análisis de determinadas actitudes y gestos –en el caso por ejemplo de los exvotos en bronce- o la identificación de los roles de género en actitudes rituales que han promovido el conocimiento de estas comunidades.



Fig. 1: Jarrita de boca trilobulada procedente de Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia). Proyecto nacional de I+D+i HAR2017-87897-P, REMAN3D. Depósito MAN 1941/46/44. Fotos: A. Felicísimo.

Hoy, después de estudios jalonados a través de los últimos años, de encontrar recodificaciones antiguas en época helenística; de confirmar la presencia de relatos antiguos que se manifiestan en las pinturas vasculares ibéricas y que atestiguan la identidad de las comunidades ibéricas; a pesar de que las dataciones nos lleven a momentos de contacto con la presencia romana; debemos tener en cuenta que es un hecho confirmado el conservadurismo cultural de los elementos y pautas de tipo ritual y que, por tanto, el poso que vemos en estas pinturas responden, en nuestra opinión, a pervivencias indígenas cuya morfología evoluciona a partir de los estímulos romanos. Un proceso que funcionaría, en comparación y salvando las distancias, como ocurre con ‘el prestigio’ foráneo que expande el ámbito griego, como algunos investigadores han puesto de relevancia para intentar comprender la presencia de algunas representaciones escultóricas ibéricas. En este sentido, podemos recordar las palabras de P. León (1997:129)⁷: “Lo ‘arcaico’ en la Dama, en Porcuna, cabezas de Verdolay, Gran Dama del Cerro de los Santos; no es un rasgo sólo de una escultura, sino de la estatuaría ibérica:... para los iberos es un lenguaje artístico –el que conocieron cuando comenzaban a cultivar la escultura– era y seguí siendo ‘lo griego’ con todo su halo de prestigio...”. Un prestigio que, tal vez, se pueda escudriñar en ejemplos que hallamos en contextos ibéricos⁸.

El salto cualitativo de los estudios en torno a la imagen en ámbito ibérico es evidente en la actualidad y convergen desde diferentes soportes donde esa imagen se ha plasmado; pero no sólo, un momento esencial para la evolución de estos trabajos ha sido la integración de los análisis iconográficos en relación con el ámbito territorial, donde, tal vez, uno de los estudios más determinantes fue el análisis del equipo de Jaén en relación al monumento del Pajarillo (Huelma, Jaén)⁹. Estudios y análisis que en los últimos decenios han dado un vuelco fundamental en los contenidos y en la manera de narrar la historia de los iberos.

En cuestiones metodológicas, algunos entendemos que la imagen ibérica funciona con valor de significación social, albergando esta acepción elementos religiosos y de poder político en el seno de estas comunidades. Y éste es el valor integral que los estudios de Ricardo Olmos han conseguido abrir a través de diferentes caminos, como se evidencia en el listado de trabajos que se detallan al final de este capítulo.

Sin embargo, es necesario también plantear una mirada crítica en torno a este análisis; no todo vale; se debe anunciar la cautela metodológica como virtud para no caer en menciones visuales de tipo superficial que, solo tienen como objetivo plantear que ‘esto se parece a esto’ y deducir que ‘ambos funcionan igual’. Un elemento que ha servido para ofrecer otro gran paso de inflexión, en estos análisis, ha sido el otorgar su importancia a los contextos de las composiciones pictóricas, lo que nos ha llevado a ampliar la dimensión visual más allá de la propia imagen y con ello a ensayar incursiones en el resto de campos que materializa la arqueología. Por ejemplo, desde nuestra óptica antropomórfica auspiciada por la formación clásica occidental, veíamos las composiciones vasculares desde esa dimensión, siempre intentando buscarlas en las representaciones para darles mayor relevancia; sin embargo, los estudios realizados en las manifestaciones procedentes de diferentes territorios, nos enseñan que, en general, en el caso vascular las composiciones transmiten un ámbito de la naturaleza, vegetal y animal, que predomina en las mismas. Un concepto de naturaleza exuberante y dinámico en el que se integra la figura humana como elemento compositivo. Sólo por mencionar uno de los elementos a destacar en este sentido.

⁷ León, P. 1997: “Impresiones desde la plástica griega”, en Olmos, R. y Tortosa, T. (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*. Colección Lynx, 2, Madrid: 125-132.

⁸ Algunos de los estudios presentados al Homenaje a Gloria Trias Rubiés; cf. Moreno, M. y Tortosa, T. 2017: “La posibilidad de la adolescencia ibérica a través de la cerámica griega”, en Aquilué, X.; Cabrera, P.; Orfila, M. (eds.), *Cerámicas griegas de la Península Ibérica: cincuenta años después (1967-2017). Homenaje a Gloria Trias Rubiés*, Centro Iberia Graeca: 263-272.

⁹ Molinos, M. et alii 1998: *El santuario heroico de El Pajarillo de Huelma (Jaén)*. Universidad de Jaén.

Éste es, desde luego, uno de los caminos que se han recorrido; existen otros con miradas más pragmáticas, con otras perspectivas que también han iluminado el ámbito ibérico desde otras dimensiones. Éste es el objetivo de la ciencia, alumbrar y presentar posibilidades que, a su vez, vayan abriendo otras variables de análisis.

Nueva percepción/definición de un código iconográfico/integración en el conocimiento cultural ibérico estas podrían ser las palabras clave que definen el paso, como anunciábamos en el título, del escepticismo a la visibilidad de este código establecido.

2.A. LA CERÁMICA DE *ELCHE* (LA ALCUDIA) VS RICARDO OLMOS: MIRADAS DESDE LA GRECIA MEDITERRÁNEA

Pasearemos, a continuación, por algunos de los estudios que han jalonado la investigación de nuestro protagonista en relación a la conocida como cerámica de *Elche* (la Alcudia, Alicante)¹⁰; ámbito al que siempre ha estado muy vinculado y sobre el que, de manera recurrente, ha ampliado e incentivado los significados a lo largo del tiempo. En su devenir, como dijimos en otros foros¹¹, no podemos obviar su formación clásica procedente del mundo griego y, en particular, su pasión por la imagen y los soportes vasculares que se difunden a lo largo del Mediterráneo. Y, a pesar que desde los años 70 del siglo pasado su interés estaba marcado por el mundo griego en España, el año 1985 (cf. bibliografía) representa un inicio continuado en su interés por desvelar apariencias comunes del Mediterráneo que guardaban algunas representaciones ibéricas.

Las manifestaciones vasculares ibéricas soportaban a sus espaldas los retos de otros ejemplos mediterráneos; unas cerámicas importadas, de mejor factura y decoración que vienen a considerarse modelos de los ejemplos ibéricos (Tortosa 2006: 41-22, fig. 10)¹². Por ejemplo el conocido y singular ‘vaso de los guerreros’ procedente de Archena¹³ (Fig. 2), en la provincia de Murcia, actualmente depositado en el Museo Arqueológico Nacional, sobre el que P. Bosch Gimpera (1958: 40)¹⁴ apuntaría: “... En esta etapa (se trata del s. V a.C.) ha comenzado ya la decoración humana con escenas (guerreros a pie y jinetes) todavía muy imperfectas, representadas por el vaso de los guerreros de Archena, resultado de la influencia de la cerámica ática de figuras, posiblemente de los últimos tipos de figuras negras o por lo menos de los estilos arcaicos de figuras rojas”. Se persigue, en esta primera mitad del siglo XX, un interés por buscar y encontrar los modelos del código ibérico, como explicación al surgimiento de estas manifestaciones. Se utiliza, además, por algunos autores, ciertos apelativos como *provincial*, *primitivo* e *infantil* para definir algunas de las manifestaciones artísticas ibéricas¹⁵. Se entiende, en este momento, el surgimiento de la cultura ibérica como resultado de la imitación de otras culturas mejor conocidas y de la presencia casi exclusiva de un modelo. Se comprueba que en términos iconográficos e incluso para estos momentos antiguos que no existe, salvo casos aislados, una comparación mecánica entre la iconografía foránea y

¹⁰ Además de que la producción vascular del sureste peninsular marcó los contenidos de varios proyectos nacionales solicitados al Ministerio correspondiente, donde el ámbito ilicitano siempre estuvo integrado.

¹¹ Cf. Homenaje a Ricardo Olmos, cit. en n. 2.

¹² Tortosa, T. 2006: Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica figurada de la *Contestania*, *Anejos de AEspA*, XXXVIII, Mérida.

¹³ Sobre este recipiente encontramos el expediente de donación en el Museo Arqueológico Nacional; un recipiente que en el año 1905 estaba en posesión de Enrique Salas, cf. Tortosa, T. y Santos Velasco, J.A. 1997: “Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de ‘Elche-Archena’ en el Museo Arqueológico Nacional”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 15, 1-2: 49-57.

¹⁴ Bosch Gimpera, P. 1958: *Todavía el problema de la cerámica ibérica*. México.

¹⁵ Dice Maluquer, J. 1954, 599-600: “Prueba indirecta de ello son las cabezas de Elche, en las que el pintor cerámico, superándose a sí mismo, ha trasladado a las paredes del vaso rostros vistos de frente, y ello sin caer en demasiados errores, lo cual no es concebible en un arte tan primitivo, tan infantil como el cerámico”.



Fig. 2: Recipiente conocido como ‘vaso de los guerreros’ de Archena (Murcia). Proyecto nacional de I+D+i HAR2017-87897-P, REMAN3D. Depósito MAN 1918/69/1. Foto: A. Felicísimo.

autóctona sobre el que nuestro protagonista expresa así (Olmos en Page 1984: 273)¹⁶: “Considero sobre todo importante para nuestra área científica cambiar la mentalidad en torno al esquema empobrecedor de la imitación como copia mecánica en el que una supuesta cultura ‘inferior’ reproduce miméticamente la forma, la función y el significado de otra que se considera modélica”). El fenómeno –como se ha podido comprobar- es mucho más complejo, como se ha documentado, porque tanto la forma como el contenido mediterráneo “se transforman y se adaptan al uso indígena” (Olmos 1992: 20)¹⁷.

De la misma manera ocurre con el trabajo de 1987, en el que Olmos introduce, al hablar del singular ‘vaso de los guerreros’ de Archena (Murcia), el concepto de ‘vaso de encargo’ que, hasta el momento, no se había introducido para el ámbito ibérico y que ayuda a entender otros recipientes *únicos* bajo este significado concreto que podría resultar eficaz para explicar algunos ejemplos (Fig. 3).

Ricardo Olmos nos enseñó sobre todo a mirar con otros ojos más amplios, a mirar y observar detalles y elementos a los que atendían unos ojos habituados a mirar la imagen clásica y que se asomaban con frescura a los códigos ibéricos. Desde la influencia de ciertos elementos, como aquellos púnicos evidenciados en fragmentos cerámicos como el de Zama, en la provincia albacetense; en influencias o



Fig. 3: Roll-out del ‘vaso de los guerreros’ de Archena (Murcia). Proyecto nacional de I+D+i HAR2017-87897-P, REMAN3D. Depósito MAN 1918/69/1. Foto: A. Felicísimo.

¹⁶ Page, V. 1984: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*. Iberia Graeca. Serie Arqueológica 1. Madrid. Discusión de R. Olmos (p. 273).

¹⁷ Olmos, R. 1992: “El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica”, en R. Olmos, T. Tortosa, P. Iguácel (coords.), Catálogo de la exposición *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid-Barcelona: 8-32.

estímulos griegos reconocibles en los códigos ibéricos; se cambió, se trashumó a narraciones rituales, a historias fundacionales como en el caso del vaso conocido como del ‘ciclo de la vida’¹⁸, leyendo, en ocasiones, a través de reminiscencias míticas mediterráneas que alumbraron el mundo ibérico. Como ejemplo paradigmático y reiterativo en sus publicaciones sobre el material ilicitano, traemos aquí su memoria recogida a través del crateriforme ilicitano; objeto que refleja el último paso de la expresión ibérica que se manifiesta ya en el ámbito romano, con una composición nueva y con una carga antropomorfa más enraizada que el que nos muestra el gran cálatos de los rostros con arboles, inundado en esta ocasión con multitud de elementos de la naturaleza (cf. bibliografía Olmos; Tortosa 2006) (Fig. 4); con un relato en el que Ricardo Olmos ha presentado con diferentes posibilidades, posibles acercamientos a este mundo antiguo de las comunidades ibéricas. Partimos de dos enunciados básicos pero irrefutables: una cara A con un rostro que surge y una cara B con dos rostros masculinos presentes en este portento, en esta maravilla de la naturaleza que se muestra surgiendo, en pleno instante de ánodos, mostrando toda su fuerza... Éste ha sido un recipiente, ya de época romana –pero con iconografías que son de evolución anterior-, muy conocido y del que, por ello, solo nos interesa ahora destacar algunos de sus rasgos iconográficos para destacar y mostrar cómo la iconografía se va construyendo y perfilando. Para ello partimos de esta lectura interpretativa.

En esta epifanía repentina que emerge de repente sucede el evento en un instante y desborda el espacio decorativo del vasoⁱ, como si éste no bastara para contener la representación La cabeza femenina surge del suelo, de lo que interpretamos hace unos años como unas raíces negras que arraigan en la tierra, y que enseguida choca con el borde superior (Olmos 2010). Un ave pica en las alas divinas; mientras que la otra transmite en los oídos un mensaje a la diosa, lo que hace pensar en su carácter oracular. Es posible que la representación de la boca medio abierta de esta divinidad o ninfa, no sea solo una exigencia formal de la frontalidad sino que efectivamente ella esté transmitiendo, comunicando el mensaje del que la hace partícipe el ave que le habla.

En el reverso, dos testigos, dos varones barbados y de perfil contemplan el surgimiento, el *portentum*. Dos serpientes entrelazadas surgen con ellos. Aluden a una función similar, a ambos corresponde ser testigos, de nuevo, del evento prodigioso. Se está reinventado un mito fundacional, el surgimiento de la divinidad del lugar, se recodifica el momento del surgimiento de la divinidad femenina. Uno de nosotros lo vinculó, hace unos años (Olmos 2008: 263), con uno de los *tituli picti* de la cercana Cueva Negra, en Archena; en ese espacio cultural, en esa gruta vinculada a las aguas y a su función curativa, a través de este verso escrito que dice lo siguiente:

.. cui signus erat ex ilice dictus

En su momento, el investigador A. Stylow propuso una sugestiva conjetura sobre el mismo que decía textualmente: “se dice, - se cuenta- de una divinidad nacida *ex ilice*, de la encina”. Podríamos conjeturar que estuviésemos ante una recreación etimológica entre *illex*/encina y el topónimo ibérico *Ilike*, del lugar; quizás en una evocación amplia del territorio que proporciona al lugar un origen mítico. Es una recurrencia mediterránea el hecho de que un árbol antiguo sea morada de una divinidad que nos traslada a un tiempo pasado, de memoria y a un espacio originario. Este sería el ensayo interpretativo que se hizo entonces.

¹⁸ Cf. sobre este recipiente, hallado en *Valentia*, cuyo contexto cultural ha sido redefinido hace un tiempo, en Ribera i Lacomba 2017: “Áreas sacras de Valentia y alrededores antes, durante y después de la fundación de la ciudad”, en T. Tortosa y S. Ramallo (eds.), *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano*, *Anejos de AEA LXXIX*, Madrid: 45-73.



Fig. 4: a.- Gran cálatos de la Alcudia (Elche, Alicante). Detalle debajo de un asa. Foto: Archivo *Iconografía ibérica*, IAM. b.- Recipiente de la Alcudia (Elche, Alicante). Caras a y B. Fotos: Archivo *Iconografía ibérica*, IAM.

En este punto, volvemos ahora a fijar nuestra mirada en dos elementos que nos parece que podrían ser interesantes para plantear una posible variante en la lectura iconográfica: se trata de la base del rostro pintado en rojo en su interior y finalizado con unas ondas... unas ondas que unido al signo de las serpientes entrelazadas, nos proporcionaría, tal vez, una pista sobre una posible alusión al mundo subterráneo relacionado con las aguas, con una divinidad que surge de ese ámbito y comunica su mensaje al que la mira; a esos dos personajes que en la cara B del vaso parecen ser los únicos que asisten al evento extraordinario que se está viviendo. Esa comunicación sería la razón de que el rostro central tenga su boca entreabierta. Un mundo subterráneo que podría estar vinculado a una advocación similar a la de la diosa Perséfone o similar: una diosa que, mediante su descenso y regreso propicia el cambio de estaciones y que

se vincula, de forma complementaria, a su madre Deméter, divinidad de la fecundidad y la abundancia; una advocación ésta que bien representarían los rostros frontales del gran cálatos ilicitano, al que antes hacíamos alusión. Por otro lado, esa línea ondulada, de la que nace el rostro espectacular, podría estar relacionada con el río subterráneo de la muerte...¿Podría ser certera esta variante iconográfica que hoy propone Ricardo Olmos?.

Estos son los argumentos y objetivos de la iconografía: ensayar dentro de un código con esquemas que se reiteran o que se aluden y que nos ayudan a avanzar paso a paso.

En este proceso de visibilidad de la disciplina que se puede rastrear a través de la bibliografía, Ricardo Olmos ha actuado como origen y estímulo, paralelizando el título de uno de sus trabajos (Olmos 1988-1989). Un origen que, desde su aparición en el mundo ibérico, con los primeros trabajos, ya se intuía la frescura que transmitía junto a una narración histórica que la definía y la convertía en original y única. Todo ello lo comunicaba en un campo anquilosado y considerado secundario, alejado de *lo clásico*, pero que, sin embargo, comenzaba a despuntar en arqueología. Su bibliografía está repleta de míticos pobladores, de originalidad en la manera de interpretar los estímulos mediterráneos, vengan de donde vengan, la permeabilidad y la identidad ibérica está asegurada; entre el concepto de imitación ibérica o de naturaleza dinámica caminan las aproximaciones a la agricultura, a la sociedad y al rostro de los ‘otros’ no ibéricos. Todo ello, relatando y narrando un complejo ámbito religioso del que poco a poco se ha ido desgranando su ritualidad. Nos enseñó a mirar debajo de las asas de los recipientes y a encontrar claves de lectura, venidas del Mediterráneo pero plasmadas a través de la idiosincrasia ibérica. Y, todo ello, definiendo y aclarando conceptos y términos que han venido a aportar a la arqueología, nuevos lugares de acercamiento religioso. A través de sus primeros trabajos, se aprecia, la información que una detallada observación junto a un conocimiento del Mediterráneo podía aportar, ya que pienso que éste ha sido uno de los importantes elementos ibéricos. Su maridaje en el Mediterráneo, en especial con el mundo griego, con quien mantiene un cordón umbilical cuya savia se ha podido rastrear a través de estos lustros. Junto a ello, el otro punto que adquiere relevancia es la aportación y contribución a dotar, si se me permite, de lo que llamo dignidad cultural ibérica a la iconografía ibérica, unas imágenes que habían sido, hasta entonces, descritas y poco más...; también de marcar y pregonar la importancia de estas comunidades cuya evolución se podía intuir desde los últimos coletazos prehistóricos en las zonas donde fueron evolucionando.

A algunos nos introdujo en el interés de algunos aspectos y conceptos de la historia de las religiones y de la ritualidad mediterránea que nos sirvió para observar con otros ojos estas representaciones convertidas en un *código visual* en un contexto donde la palabra escrita era un bien escaso. Esta capacidad de enseñar y compartir se encuentra también entre sus peculiaridades. Y sigue siendo en ese contexto, como si hoy hubiese cerrado ese círculo de su camino en la iconografía antigua –y, en concreto en la ibérica que comenzaba en 1984¹⁹–, cuando en sus últimos trabajos vuelve a mirar a través de las escenas griegas de las crateras de la necrópolis de Piquía en Jaén²⁰... Su aproximación a la historia cabalga en una cercana mirada humanista, en el que cualquier pequeño detalle del mundo tiene conexión con el ‘todo’; concepto en el que se integra la historia, la arqueología y otras disciplinas como la antropología; donde los márgenes cronológicos se encuentran difuminados y donde es la narración y los vínculos los aspectos que marcan y definen los límites.

¹⁹ Cf. bibliografía de títulos de Olmos, al final de este capítulo.

²⁰ Cf. Rueda, C.; Olmos, R. 2015: “Las crateras áticas de la Cámara Princesca de Piquía (Arjona): los vasos de la memoria de uno de los últimos linajes iberos”, en Ruiz, A. y Molinos, M. (eds.), *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*. Universidad de Jaén: 375-392.

3. ALGUNOS TÍTULOS DE RICARDO OLMOS EN TORNO A LA CERÁMICA CON DECORACIÓN FIGURADA

- OLMOS, R. 2010: “La Ninfa Ilike”, en Tortosa, T. y Celestino, S. (eds.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Anejos de Archivo Español de Arqueología LV, Mérida: 49-64.
- OLMOS, R. Y TORTOSA, T. 2010: “Aves, diosas y mujeres”, en Chapa, T.; Izquierdo, I. (eds.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al Más Allá*. Ministerio de Cultura, Madrid: 243-257.
- OLMOS, R. 2009: “El estanque de la diosa: representaciones de raigambre oriental y mediterránea en la iconografía ibérica”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Ejemplar dedicado al Dr. Michael Blech*, Madrid: 111-127.
- OLMOS, R. 2008: “La simbolización del espacio sagrado en la iconografía ibérica”, en Dupré, X., Ribichini, S. y Verger, S. (coords.), *Saturnia Tellus: definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, itálico, fenicio-punico, ibérico e céltico*. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma: 251-266.
- OLMOS, R. 2007: “El lenguaje de la diosa de los pebeteros: signo icónico y función narrativa en dos tumbas de La Albufereta (Alicante)”, en Marín, M. C. y Horn, F. (coords.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana*. Universidad de Sevilla, Sevilla: 367-390.
- OLMOS, R. 2006: “Signo, contexto, comparación, diacronía: caminos de aproximación a la imagen ibérica”, en Massa-Pairault, F. H. (ed.), *L'image Antique et son interprétation. Entre abstraction et réalité: les modes de la narration*, Collection de l'Ecole Française de Rome, 371, Roma: 159-171.
- OLMOS, R. 2006: “Vaso griego e imagen orientalizante en la Andalucía ibérica: la colisión de dos contradicciones iconográficas (siglos V-IV a.C.)”, en Giudice, F. et alii (eds.), *Il greco, il barbaro e la cerámica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, (Università di Catania 14-19 Maggio 2001), Università di Catania. Editorial L'Erma di Bretschneider, Roma: 219-228.
- OLMOS, R. 2005: “Memoria histórica y tradición orientalizante en la iconografía ibérica”, en Celestino, S. y Jiménez, J. (eds.), *La protohistoria en el Mediterráneo Occidental. El Período orientalizante en la Península Ibérica* (Mérida 5-8 de mayo de 2003), Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXXV: 9-14.
- OLMOS, R. 2004: “Imaginaris y prácticas religiosas entre los iberos. Perspectivas en un proceso histórico”, *Archiv für Religionsgeschichte*, 6: 111-134.
- OLMOS, R. 2004: “Imágenes del devorar y del alimento en la cultura ibérica”, en Segarra, D. (Coord.) *Connotaciones sacrales de la alimentación en el mundo clásico*, Anejos 'Ilu. Revista de Historia de las Religiones, XII: 61-78.
- OLMOS, R. 2004: “Tanteos en torno a la imagen ibérica en la cerámica del Sudeste Peninsular”, en Tortosa, T. (ed.), *El yacimiento de La Alcudia de Elche: pasado y presente de un enclave ibérico*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXX: 9-14.
- OLMOS, R. Y CHAPA, T. 2004: “El imaginario del joven en la cultura ibérica”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 34: 43-83.
- OLMOS, R. 2003: “Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma”, en Tortosa, T. y Santos, J. A. (coords.), *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes, (16-18 de noviembre de 2001)*, Coloquio Internacional, EEHAR. Editorial L'Erma di Bretschneider, Roma: IX-XII.
- OLMOS, R. 2003: “Warriors, wolves & women. The art of the Iberians”, *Archaeology Odyssey*, vol. 6, nº3: 101-112.
- OLMOS, R. 2002-2003: “En la flor de la Edad: un ideal de representación heroico iberohelenístico”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 28-29: 259-272.
- OLMOS, R. 2002: “Narration et symbole dans l'art ibérique d'époque hellénistique”, en Bouzek, J. y Kruta, W. (eds.), *Figuration et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne, (VIIIe-Ier s.av. J.-C)*, Národní Muzeum.

- OLMOS, R. 2002: "Rites d'initiation et espace sacrificiel en Ibérie préromaine", *Rites et cultes dans le monde Antique*. Cahiers de la Villa <<Kérylos>>, n° 12, París: 29-60.
- OLMOS, R. 2001-2002: "Concordia y violencia en la naturaleza ibérica: un esbozo sobre percepciones", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 17-18: 205-214.
- OLMOS, R. 2001: "Les représentations du pouvoir et du territoire dans la céramique ibérique d'époque hellénistique", *Revue Archéologique*, 31: 207-211.
- OLMOS, R. 2001: "Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus*, 53-54: 353-378.
- OLMOS, R. 2000: "'El vaso del 'Ciclo de la Vida' de Valencia: una reflexión sobre la imagen metafórica en época iberohelenística", *Archivo Español de Arqueología* 73: 59-77.
- OLMOS, R. 1999: "Usos y transformaciones de la cerámica griega entre los iberos: los siglos V y IV a. de C.", en Villanueva, M. C. et alii (eds.), *Céramiques et peintures grecques. Modes d'emploi. Actes du Colloque International*, Collection Rencontres de l'École du Louvre (26-27 avril 1995), Madrid: 425-438.
- OLMOS, R. 1998: "Indigenismo y romanización en la imagen ibérica de época republicana", en Mangas, J. (Coord.), *Italia e Hispania en la crisis de la república romana*, Actas del III Congreso Hispano-Italiano (Toledo, 1993), Universidad Complutense, Madrid: 433-440.
- OLMOS, R. 1998: "Naturaleza y poder en la imagen ibérica", en Aranegui, C. (ed.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente*, Actas del Congreso Internacional (Barcelona, 12-14 marzo). Saguntum, Extra I, Valencia: 147-158.
- OLMOS, R. 1997: "La mitología ibérica en el espejo de la imagen", Díez de Velasco, F., Martínez, M. y Tejera, A. (eds.), *Realidad y Mito*, Ediciones Clásicas. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid: 89-115.
- OLMOS, R. 1997: "La representación humana en la cerámica ibérica del Sureste: símbolo y narración", en Gutiérrez, S. y Menéndez, J. L. (coords.), *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, vol. I (Elche 8-11 de marzo de 1995), Ayuntamiento de Elche: 275-282.
- OLMOS, R. 1997: "Juegos de imagen, relato y poder en el Mediterráneo antiguo. Ejemplos ibéricos", en Domínguez, A. y Sánchez Fernández, C. (eds.), *Arte y poder en el mundo antiguo*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid: 249-260.
- OLMOS, R. 1996: "Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas", *Revista de Estudios Ibéricos* 2: 65-90.
- OLMOS, R. 1996: "La sociedad ibérica en el espejo de su imagen: una mirada multiforme a la imagen ibérica", en Olmos, R. (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx, La arqueología de la mirada, n° I, Pórtico Librerías, Madrid: 9-20.
- OLMOS, R. y CABRERA, P. 1996: "Diálogo en torno a la imagen ibérica: la palabra como excusa", en Olmos, R. (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx, La Arqueología de la mirada, n° I, Pórtico Librerías, Madrid: 21-40.
- OLMOS, R. 1996: "Metáforas de la eclosión y del cultivo: imaginarios de la agricultura en época ibérica", *Archivo Español de Arqueología*, 69: 3-16.
- OLMOS, R. 1994: "Algunos problemas historiográficos de cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950", *Revista de Estudios Ibéricos*, I: 311-334.
- OLMOS, R. 1992: "Religiosidad e ideología ibérica en el marco del Mediterráneo. Notas preliminares sobre la antropomorfización de la imagen ibérica", en Vaquerizo, D. (coord.), *Religiosidad y vida cotidiana en la España ibérica*, Diputación Provincial, Córdoba: 11-45.
- OLMOS, R. 1992: "El rostro del otro. Sobre la imagen de la divinidad frontal en la cerámica ibérica de Elche", *Archivo Español de Arqueología*, 65: 304-308.
- OLMOS, R. 1992: "Iconografía y culto a las aguas de época prerromana en los mundos colonial e ibérico", *Espacio, Tiempo y Forma*, 5: 103-120.
- OLMOS, R. 1991: "Imágenes de la mujer en la representación ibérica de lo sagrado", en Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. I, Editorial Taurus, Madrid: 553-566.

- OLMOS, R. 1991: "Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica", en Vila, A. (coord.), *Arqueología, nuevas tendencias*, CSIC, Madrid: 209-230
- OLMOS, R. 1990: "Imitaciones, producción y sociedad: algunas consideraciones en torno a la cerámica ibérica", *Verdolay*, 2: 39-44.
- OLMOS, R. 1989: "Original elements and Mediterranean stimuli in Iberian pottery: the case of Elche. Part 2", *Mediterranean Archaeology*, 3: 7-25.
- OLMOS, R. 1989: "Original elements and Mediterranean stimuli in Iberian pottery: the case of Elche. Part 1", *Mediterranean Archaeology*, 2: 101-109.
- OLMOS, R. 1989: "Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España", *Ephialte*, 1: 26-62.
- OLMOS, R. 1988-1989: "Originalidad y estímulos mediterráneos de la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche", *Lucentum*, 7-8: 79-102.
- OLMOS, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *Archivo Español de Arqueología*, 60: 21-42.
- OLMOS, R. 1985: "The assimilation of classical iconography in the Iberian world", en πρακτικά, του XII διεθνους σινεδριου κλασικης αρχαιονογιας α', Ministerio de Cultura, Atenas: 191-196.
- OLMOS, R. 1984: "Interprétations ibériques des vases grecques: le IVe. S. av. J.C.", *Ancient Greek and Related Pottery*. Allard Pierson Series, V: 218-223.
- OLMOS, R. 1979: "Perspectivas y nuevos enfoques en el estudio de los elementos de cultura material (cerámica y bronce) griegos o de estímulo griego hallados en España", *Archivo Español de Arqueología* 52: 87-104.
- TORTOSA, T.; OLMOS, R. (e.p.): "El *agua* en el código iconográfico ibérico: presencia y sentido en la 'Baja Época'", en M. Bendala (ed.), *40 aniversario de las Actas sobre 'La Baja Época de la Cultura Ibérica (1979)*, Madrid.
- GRAU, I.; OLMOS, R.; PEREA, A. 2008: "La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta", *Archivo español de arqueología*, 81: 5-29.
- GRAU, I. y OLMOS, R. 2005: "El *vas del Guerrers* de la Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi* 14: 79-98.
- SERRANO, M. L.; OLMOS, R. 2000: "El vaso del "Ciclo de la Vida" de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *Archivo Español de Arqueología* 73: 59-86.
- TORTOSA, T., OLMOS, R.; SANTOS, J. A. 1994: "Hacia una semiótica del mundo figurativo del área ilicitana", *6º Coloquio Hispano-Ruso de Historia*. Fundación Cultural Banesto, Madrid: 67-92.

LA ICONOGRAFÍA COMO DISCIPLINA FUNDAMENTAL EN LAS CULTURAS IBERAS ¿UN DIÁLOGO CON LOS JÓVENES?

TRINIDAD TORTOSA¹, DIEGO SUÁREZ MARTÍNEZ²

En este apartado ofrecemos un pequeño ensayo en el que, además, de dar paso a una voz joven de la investigación, desconocedor en buena parte, del proceso de análisis en el que la imagen ibérica ha estado inmersa en los últimos decenios, hasta su reciente estancia en el IAM, nos pareció oportuno realizarle esta encuesta para valorar el acceso de estos resultados de la investigación en el contexto universitario, en concreto de la Universidad Autónoma de Madrid, donde el doctorando se ha formado. Su propia visión junto con algunas lecturas realizadas por el joven investigador nos pueden alumbrar sobre el diálogo entre ciertas temáticas investigadoras y su repercusión en el ámbito de la formación universitaria. El *décalage* que se atisba entre esa transmisión desde la propia investigación hasta la llegada a las aulas, nos debe hacer pensar sobre la propia dinámica de intercambio entre el CSIC y la Universidad, en general.

Para ello, hemos estructurado cinco preguntas que pueden reflejar algunos de los hitos que han marcado ese proceso evolutivo en la imagen ibérica; preguntas a las que D. Suárez contesta desde su perspectiva y su conocimiento.

TT: Trinidad Tortosa **DS:** Diego Suárez

TT: Hemos hablado durante tu estancia en el IAM, sobre algunas lecturas relacionadas con el ámbito de la iconografía, ¿percibes en ellas el salto metodológico que supuso el paso del estudio analítico de la imagen, ‘per se’, a la integración de la imagen bajo la búsqueda del concepto de ‘código iconográfico’?; ¿Qué te parece?

DS: Sí, es un salto cualitativo que se produce, sobre todo, en la década de 1990 aproximadamente y que se puede observar a través de un breve repaso a la bibliografía del siglo XX sobre el mundo ibérico. La iconografía como disciplina nace ya hace más de un siglo, pero en lo que al mundo ibérico se refiere posiblemente su mayor evolución se haya dado en este siglo pasado y, sobre todo, en su último tercio.

¹ IAM, CSIC-Junta de Extremadura. tortosa@iam.csic.es

Este trabajo se integra en el proyecto nacional de I+D+i HAR2017-87897-P: *Reubicando los objetos ibéricos del Museo Arqueológico Nacional: de rituales, biografías y observaciones a través de los modelos 3D*.

² Universidad Autónoma de Madrid. diego.suarez@uam.es

En el curso académico 2019-2020 disfruté de una beca JAE-Intro del CSIC en el Instituto de Arqueología (Mérida) bajo la supervisión de Trinidad Tortosa. En la actualidad, desarrollo un contrato FPI en la Universidad Autónoma de Madrid, adscrito al proyecto I+D+i “PGC2018-096415-B-C21: *El regalo diplomático: simbología, ritualidad y política en el contexto de la expansión romano-republicana (siglos III-I A.C.)*”, del grupo de investigación Occidens.

Las grandes figuras de la Historia Antigua en la España de mediados del siglo XX como Bosch i Gimpera (1891-1974), García y Bellido (1903-1972) o Blanco Freijeiro (1923-1991) beben de la tradición asentada por Rhys Carpenter (1889-1980) con obras como *The Greeks in Spain* (1925). El marcado carácter difusionista de estas teorías lleva a interpretar ese “arte ibérico” como una muestra indudable de los influjos griegos en Occidente.

Posteriormente, comienza esa *tipologiamanía* que marcó el análisis iconográfico de la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970 con ejemplos como los de Nordström y su *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante* (1969-1973) o Glòria Trias y su *Cerámicas griegas de la Península Ibérica* (1967-1968). No utilizo la palabra *tipologiamanía* en un sentido despectivo, sino como una realidad que era necesaria en aquel momento. Siguiendo los cánones intelectuales del momento, era imperioso crear una serie de *corpora* que no existían y que se debían usar para analizar en conjunto los distintos tipos de cerámica de un área determinada. Se trata de divisiones basadas en la morfología, es decir, ponen el énfasis en aquello que se ve, no en lo que se interpreta. Aunque esta tendencia a la tipología parta de unos preceptos alejados del “código iconográfico”, aquí están las bases de la división que se hará en la década de 1990 entre análisis morfológico y análisis sintáctico en la iconografía ibérica. El difusionismo continúa siendo una interpretación de gran arraigo entre los especialistas, que ven ahora un origen claro de este arte en el mundo oriental. En las décadas anteriores a 1980 la historiografía estaba marcada por los grandes bloques explicativos, en los que se distinguía nítidamente entre descripción –objetiva y, por lo tanto, más fiable– e interpretación –sujeta a la subjetividad del investigador–. De esta distinción, que en cierto modo aún colea en determinados sectores, se explican estos intentos de compendiar y clasificar los motivos de la iconografía ibérica, ordenándolos y catalogándolos en patrones objetivos para el pensamiento más racional.³

Finalmente, en la década de 1990 la investigación sobre iconografía ibérica, capitaneada por Ricardo Olmos, produce su propia revolución metodológica. El primero de estos cambios es la asunción de la subjetividad –entendida, como ya hemos referido en la nota al pie, en su sentido positivo– en cualquier discurso histórico, incluso en el análisis descriptivo. Este axioma permite aventurarse en los límites expansivos de la imagen de los que habla Olmos. Junto a esta interpretación, comienza a verse la iconografía no como un reflejo perfecto de una realidad donde lo representado es aquello que se ve, sino como un conjunto de códigos que camuflan un mensaje cargado de simbolismo. Al análisis morfológico de la década de 1960 al que aludía líneas atrás, se suma ahora un segundo nivel de estudio, el sintagmático, en el que se buscan las conexiones lógicas entre unos y otros símbolos. Este doble análisis requería de unas normas básicas, “un método que nos permitirá establecer y perfilar entre todas unas ciertas reglas del juego en esta escurridiza parcela de la ciencia” (Olmos 1996a: 66). A estas nuevas conexiones entre símbolos más allá de su tamaño, su posición, su forma o su uso como parte del *horror vacui* ibérico se suma un segundo elemento que, creo, explica la importancia de este cambio que comentamos. La

³ Precisamente a causa de la supervivencia de esta visión positivista de la dualidad objetividad-subjetividad en el mundo académico me veo en la obligación de introducir una nota aclaratoria acerca del significado que le doy en este texto y el que adquiere en el campo de la iconografía. Desde el positivismo se tiene fe en la posibilidad de alcanzar una Verdad absoluta, por lo tanto, objetiva. Cualquier injerencia relativa al propio investigador es entendida como un alejamiento de esa Verdad absoluta, por lo tanto, subjetiva. Por el contrario, cuando en los párrafos siguientes se hace mención a la subjetividad dentro de la iconografía, se entiende en un sentido positivo. Esta subjetividad hace referencia al bagaje intelectual de cada investigador, que difiere en diversos aspectos como la escuela en la que se ha formado o el número de obras que ha consultado, en definitiva, su experiencia. Esto le permite realizar un acercamiento a determinada pieza que difícilmente va a ser similar al de otro investigador. Se trata, por lo tanto, de una manera de entender la subjetividad que enriquece el discurso histórico. Es una diferencia cualitativa de enorme trascendencia y que es necesario explicar para entender correctamente el sentido de los siguientes párrafos; aunque somos conscientes de la complejidad que encierran estos términos para la ciencia en general y para la historia, en particular.

influencia de las corrientes poscolonialistas llevó a los investigadores de la época a dotar de capacidad de agencia a las poblaciones locales, en este caso las ibéricas. Ya no eran presentados como figurantes pasivos, imitadores de un arte foráneo, sea griego, fenicio, egipcio o asirio. Desde la década de 1990 se comienza a ver el mundo ibérico como generador de imágenes y de discursos. Sin negar las influencias cambiantes y bidireccionales del Mediterráneo –algo que ni Olmos ni sus discípulas han negado, pero sí matizado–. Esta transformación coincide en el tiempo con la publicación de diversas obras y celebración de distintas exposiciones como la de *Los iberos. Príncipes de Occidente*, que viajó por Europa en los años finales del siglo pasado.

Por lo tanto, respondiendo de manera directa a la pregunta sí considero que el salto metodológico es fácilmente perceptible comparando la metodología de algunos de los autores que he citado. El código iconográfico perfilado en las décadas de 1980 y, fundamentalmente, 1990 ha supuesto un gran impulso en el conocimiento de estas sociedades y de sus aristocracias en concreto a través del estudio de las imágenes que ellos mismos realizaron. Imágenes que, ahora creemos, no son un espejo, sino un reflejo de estas sociedades.

TT: ¿Cómo observas/Qué valor otorgas el estudio de la imagen ibérica en el contexto de estas comunidades, a día de hoy? ¿Qué es lo que más te sorprende? ¿Entiendes el papel de la imagen como reflejo social ó como una parte del mismo? ¿Qué te sugiere oír hablar de espacios o narraciones simbólicas?

DS: Al hilo de la respuesta anterior, creo que hoy son pocos los investigadores que consideran la imagen como un fiel reflejo de la sociedad ibérica. Las posturas de los principales especialistas en el tema han ido evolucionando desde aquellos primeros compases de la década de 1990, en la que se consideraba a la imagen como reflejo de toda una sociedad, hasta la conceptualización de la iconografía ibérica como escenificación de una sola parte de la sociedad; un pequeño fragmento de todo el espejo. Este desarrollo se observa bien en trabajos como los de quien aquí homenajeamos, Ricardo Olmos, o los de quien escribe estas líneas conmigo, Trinidad Tortosa. Esto no implica ni mucho menos que carezca de valor como fuente de estudio, sino que representa a un segmento muy reducido de estas sociedades. Ricardo, en las palabras introductorias para aquella punta de lanza de los estudios de iconografía ibérica que fue *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica* (Olmos -ed.- 1996b) (Fig. 1), ya decía lo siguiente al respecto: “el estudio de la imagen puede actuar, pues, como el revés de un tejido, como el espejo que nos ofrezca la lectura proyectada e invertida, metafórica, de una sociedad” (p. 15). Con este lenguaje tan característico de su obra, y que algunas críticas ha levantado entre los académicos más científicos, Olmos evidenciaba hace ya casi un cuarto de siglo que la imagen no representa aquello que vemos, sino que detrás hay toda una construcción, un lenguaje que debe ser descifrado con el fin de reconocer qué querían decir los creadores de estas piezas.

Como se puede ver en esta y en otras publicaciones de especialistas en iconografía y mundo ibérico (Olmos, Abad, Tortosa, Aranegui, Uroz, García Cardiel...; las escuelas de Levante y Madrid en definitiva), las posibilidades que nos ofrece la imagen ibérica para adentrarnos en el conocimiento de estas poblaciones son casi infinitas.

Se han realizado estudios donde la iconografía es protagonista y en los que sorprende su variedad temática. Desde análisis de sociedad y poder hasta ritualidad y corporalidad pasando por religión, ideología, identidad, género y tantas otras vías que todavía se están explorando o que aún están por descubrir. Posiblemente sea este aspecto el que más me sorprende de la imagen ibérica: cómo, a pesar de la larga tradición de estudios al respecto, jalonados por grandes personalidades de la Historia antigua del siglo XX, la iconografía ibérica parece ser un campo en absoluto agotado.

Por todo lo dicho anteriormente, considero que la imagen ocupa un escalón fundamental en el conocimiento del mundo ibérico. Su potencial no se reduce a su carácter visual, y en particular a los motivos figurativos, que son los elementos más destacados por su tamaño y posición; por el contrario, desde la lanzadera que supuso la fructífera década de 1990 y la siguiente, se han realizado y se están llevando a cabo avances que serían difíciles de lograr sin el bagaje historiográfico con el que contamos hoy. De todas las posibilidades que nos ofrece la imagen ibérica, y que no son todas las señaladas en el párrafo anterior, a título personal la vía en la que estoy más interesado es el análisis de la ideología camuflada tras estas escenas que hace años parecían tan inocentes y que gracias a trabajos como los que se realizaron sobre la necrópolis de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1973, 1975 y 1978; Olmos 1996; Alcalá-Zamora 2003) y otros más recientes que han recopilado y refrescado los discursos sobre el poder (García Cardiel 2016) sabemos que contenían un mensaje claro y bidireccional, hacia las poblaciones locales y hacia las potencias extranjeras.

TT: ¿Qué opinas en relación a ciertos debates que se escenificaron hace ya algunas décadas, como el que llevó a argumentar el valor de las imágenes /y-o los textos a la hora de estructurar los discursos históricos? ¿Piensas que tendrían hoy sentido?

DS: Quizá mi respuesta a esta pregunta esté condicionada por mi experiencia personal, pero sí considero que determinados sectores académicos –pocos de ellos en posiciones de prestigio– consideran que su especialidad, sea la arqueología o la fuente escrita, está por encima de otras disciplinas. Por supuesto, no dejan de ser grupos minoritarios.



Fig. 1: Vaso del 'joven luchando con el lobo', de la Alcudia (Elche, Alicante). Archivo iconografía ibérica, IAM-CSIC.

En el caso de la arqueología, todavía se puede escuchar en coloquios y congresos aquello que podríamos denominar posos de la arqueología positivista de los años finales del siglo XIX y principios del siglo XX – que curiosamente rara vez incluyen en las actas de los congresos—. De acuerdo con esta visión tan dilecta, la Verdad, esa verdad con letras mayúsculas y absoluta, se encuentra debajo de la tierra, olvidando quizá que en la arqueología también realizamos un proceso de interpretación de aquello que vemos. Lógicamente, yo no participé de los debates que me comentas (aún no había nacido), pero a través de la bibliografía de aquellos años se puede entrever la existencia de estas discusiones en las que Olmos sí participó. Revisitando su obra para la redacción de este capítulo me topé con unas líneas que llamaron mi atención por su actualidad: “pero [la imagen] también conlleva ambigüedad, fuente de la incertidumbre y recelo que alimenta a los escépticos. La forma de narrar, cada vez más dilecta de algunos enfoques en arqueología, se beneficia también de esa ambigüedad que toleran las imágenes” (Olmos 1996a: 80). Una de las varias causas del desprestigio al que se vio sometido el análisis iconográfico durante años fue, probablemente, el lenguaje. En primer lugar, por la ornamentación que se emplea en comparación al registro más común en la arqueología, acostumbrada a una descripción quizás más aséptica de contextos estratigráficos. En segundo lugar, en aquellos años Olmos introdujo unos conceptos y unos presupuestos propios de la Historia de las Religiones que no se manejaban en España; y esta rama traía consigo otra manera de entender el lenguaje, con su vocabulario propio, cargado de una teoría y de una complejidad extrañas para quienes no manejaban aquella bibliografía.

En cuanto al debate del valor de la iconografía frente al valor del texto escrito, creo que sucede algo parecido en una escala aún más reducida. Determinados latinistas y helenistas ven en la iconografía un campo tan resbaladizo que es condenado al grado de disciplina complementaria del texto escrito.

Afortunadamente, estos casos son una excepción a la regla general. Creo que hoy los estudios de iconografía gozan de un mayor prestigio entre los especialistas que hace unas décadas. Profesores de renombre como Quesada (2017) o Domínguez Monedero (1997), por señalar solo dos autores y una obra ejemplar de cada uno, se han adentrado en el campo de la iconografía para avanzar en sus investigaciones. Los debates que se comentan siguen latentes en la actualidad, pero en un estado mucho más residual que hace unas décadas.

TT: ¿Conoces algunos conceptos fundamentales para aproximarnos a la imagen en general como los de *Naturaleza* ó cuando se utilizan términos como *fecundidad/exuberancia* piensas que estas cuestiones pertenecientes al pensamiento conceptual propio de la historia de las religiones, son comprensibles para vosotros, los jóvenes?

DS: De nuevo, me veo en la obligación de responder a esta pregunta desde un plano personal, aunque considero que mi situación es la común entre el egresado medio de un Grado en Historia o ramas afines. La historia de las religiones y su abordaje metodológico y teórico son conceptos de escasa trascendencia en los planes de estudios universitarios en la actualidad. En su mayoría se encuentran limitados a las asignaturas de Historia Medieval. En Historia Antigua, la historia de las religiones tiene como protagonistas a la religión grecorromana y a la egipcia, aunque los planes de estudios encajados al milímetro obligan a tratar estos temas de manera más superficial. Por fortuna, no son ámbitos tan marginales como el del mundo ibérico. Por ejemplo, en universidades como la de Zaragoza existen asignaturas optativas sobre historia de las religiones que imparten profesores del Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Si nos adentramos en cuestiones abstractas y conceptuales como las comentadas, creo que el páramo es más desolador. Por lo general, la teoría es relegada a un segundo plano en los planes de estudio.

TT: ¿Tuviste ocasión en el periodo de formación universitaria, de conocer la cultura ibérica? ¿Y la iconografía ibérica?

DS: En mis estudios de Grado cursé una asignatura obligatoria en el tercer año que se titula “Historia de Roma y de la península ibérica en la Antigüedad”. Como se puede imaginar, en una asignatura semestral en la que se aborda por un lado la historia de Roma desde el periodo monárquico hasta el Bajo Imperio, y por otro lado la historia de la península ibérica desde las colonizaciones fenicias y griegas hasta la expansión romana resulta memorable y destacable que se pueda dedicar un tema entero a los pueblos prerromanos de la península ibérica, aunque sea englobando los del mundo ibérico y los del mundo céltico. Revisando mis apuntes de aquella asignatura he encontrado algún subepígrafe dedicado a la cultura ibérica con todas las pinceladas que permite este plan de estudios, incluyendo una breve nota de apenas unas líneas acerca de las fuentes documentales con las que contamos para su estudio, entre las que se menciona la iconografía. Al margen de esta referencia, en otras asignaturas se mentaba al mundo ibérico siempre como consecuencia del contacto con las potencias colonizadoras mediterráneas.

Por supuesto, esto no es culpa del profesorado, quien ve sus asignaturas encorsetadas en unos planes de estudios excesivamente amplios. Me consta, a través de la comunicación personal con egresados de otras universidades y la consulta de planes de estudios, que la condición de los estudios de mundo ibérico es igual o incluso peor en otras facultades. Ni siquiera en Grados concretos sobre Historia Antigua o Arqueología, de reciente cuño al calor de la controvertida hiperespecialización a la que nos vemos empujados en el campo de las Humanidades, se encuentran asignaturas enfocadas principalmente al mundo ibérico. La única excepción de la que soy consciente es el Grado Interuniversitario en Arqueología de las universidades de Granada, Sevilla y Jaén, donde existe la posibilidad de obtener una mención en Arqueología Íbera.

Si aparentemente en las universidades españolas hay asignaturas en las que se trata de soslayo el mundo ibérico, de la iconografía ibérica como tal no encontramos mayor información que su carácter documental. Esto obliga al iniciado en este campo a buscar otras formas de conocimiento, que pasan por congresos y exposiciones y sus correspondientes publicaciones, con el problema añadido que esto supone para un estudiante de Grado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-ZAMORA, L. 2003: *La necrópolis ibérica de Pozo Moro*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- ALMAGRO-GORBEA, M. 1973: “Pozo moro y el origen del arte ibérico”, en *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Huelva: 671-686.
- ALMAGRO-GORBEA, M. 1975: “El monumento de Pozo Moro y el problema de las raíces orientales del arte ibérico”, *Las ciencias*, XL (2), Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. 1978: “Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro”, *Trabajos de Prehistoria*, 35: 251-278.
- CARPENTER, R. 1925: *The Greeks in Spain*, Nueva York, Longmans, Green and Co.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J. 1997: “Tiranía y arte en la Grecia Arcaica”, en Domínguez Monedero, A. J. y Sánchez Fernández, C. (Coords.), *Arte y poder en el mundo antiguo*, Madrid, UAM ediciones: 81-126.
- GARCÍA CARDIEL, J. 2016: *Los discursos del poder en el mundo ibérico del sureste (siglos VII-I A.C.)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NORDSTRÖM, S. 1969-1973: *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell.

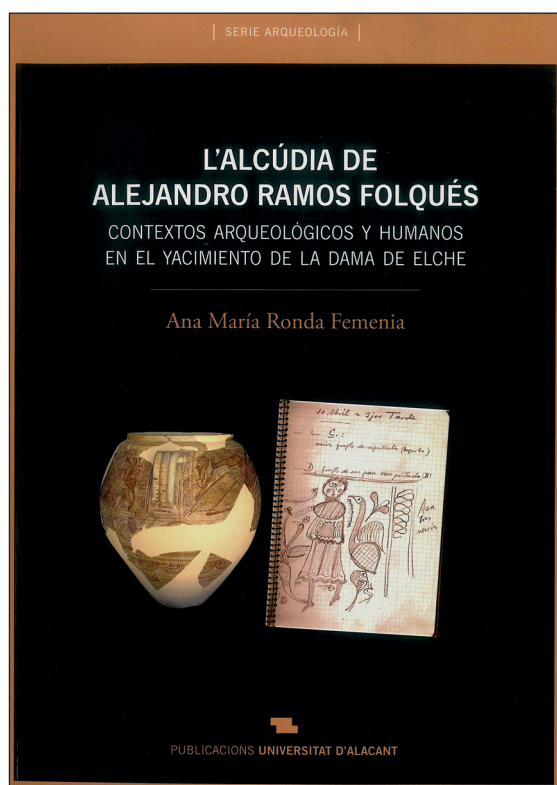
- OLMOS, R. 1996a: "Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas", *Revista de Estudios Ibéricos* 2: 65-90
- OLMOS, R. (ed.) 1996b: *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, Colección Lynx, Pórtico Librerías.
- OLMOS, R. 1996c: "Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico", en Olmos, R. (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*. Madrid, 1996
- QUESADA, F. 2017: "De batallas y desfiles en el Vaso de los Guerreros", en Bonet, H. y Vives-Ferrándiz, J. (Eds.), *L'enigma del Vas. Obra mestra de l'art ibèric*, Valencia, Museu de Prehistòria de València: 63-86.
- TRIAS, G. 1967-1968: *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*, Valencia, The William L. Bryant Foundation.

L'ALCÚDIA DE ALEJANDRO RAMOS FOLQUÉS. CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS Y HUMANOS EN EL YACIMIENTO DE LA DAMA DE ELCHE.

Ana María Ronda Femenía. Universitat d'Alacant, 2018.

TRINIDAD TORTOSA¹

Presentación en el Museo Arqueológico Nacional (21 de Noviembre de 2018)



Cubierta del libro de A. M^a Ronda Femenía, 2018.
Publicacions Universitat d'Alacant.

Es adecuado en esta ocasión, comenzar calificando este libro pensado y escrito por Ana M^a Ronda como relevante; una obra que trata sobre un lugar icónico para los *iberistas* y que conocemos bajo el poso altomedieval que refleja su nombre: *La Alcudia*; y que lo es, en mi caso, no sólo por la importancia científica que transmite la recuperación de la memoria arqueológica e historiográfica de este enclave; sino también por el nivel de relación personal que me une al mismo y que va unido a mis primeros pasos en el arduo y costoso proceso de la investigación individual.

Por ello, si me permiten comienzo con recuerdos que surgen desde mi temprana juventud... mirando un paisaje idílico, en un día de sol mediterráneo, un campo de limoneros y granados... en una casa familiar, grande, tradicional perteneciente a la familia Ramos, que se intuía al fondo de ese entorno... y, de unos materiales cerámicos pintados, 'exhumados de la tierra' que poco a poco, fueron de alguna manera perteneciéndome en los estudios que iniciaba hace ya algunos lustros.

¹ IAM, CSIC-Junta de Extremadura. tortosa@iam.csic.es

Este texto se integra en el proyecto nacional de I+D+i HAR2017-87897-P, Reubicando los objetos ibéricos del MAN: de rituales, *biografías* y observaciones a través de los modelos 3D.

Como se avanza en el índice de la publicación, este estudio se estructura en tres grandes temáticas que se entrelazan: Alejandro Ramos Folqués, por un lado, fundador de la saga que se interesará por los hallazgos arqueológicos del yacimiento integrado en el espacio que fue su casa; por otro, el escrutinio de los temas que nos abren hacia el pragmatismo de los datos cotejados, tanto en lo referente a espacios conocidos -que podemos visitar en esta obra- como en relación a las piezas vinculadas a los mismos y; al final, un tercer apartado que me parece muy interesante, en el que se va descubriendo el proceso de integración del enclave en los circuitos académicos y, que define la importancia a día de hoy de este lugar en su conjunto, no sólo para el ámbito ibérico, sino también para el relato histórico de su entorno.

En un periodo amplio de tiempo en el que suceden los hechos narrados y que comprende desde el año 1933 hasta 1971, convergen en el patriarca Alejandro Ramos Folqués, una mezcla de percepciones e intuiciones de la arqueología heredadas del siglo XIX, todavía con toques de una arqueología romántica y con la rémora y la expectación que habían producido el día del 4 de agosto de 1897, cuando se descubre la ‘Dama de Elche fruto de la tierra’, en una epifanía repleta de emoción, con una intensa carga de identidad local, en un marco de actitudes y procesos que nos recuerdan a otros contextos antiguos y próximos que se dan en el Mediterráneo, como es el caso del mundo etrusco y el desarrollo vinculado al hallazgo de algunas esculturas, como el conocido ‘Apolo’ de Veio² quien con su pie adelantado, anunciando un gesto de marcha, suscitaba, en los momentos iniciales del siglo XX, idénticos interrogantes a los que una extraña, entonces, escultura ibérica producía en quienes la observaban; en ambos casos, se confluía en la gran pregunta ¿en qué espacio cultural integramos estas manifestaciones escultóricas?.

La autora del libro que comentamos, desvela una cuestión singular en relación a esta Dama ibérica que, aunque se deba confirmar, manifiesta la variabilidad que el paso del tiempo puede conceder a ciertos datos y la necesidad de incidir sobre ellos para ofrecer una respuesta más veraz. Así, es probable que hubiese ‘una extraña movilidad’ -en torno a unos 50 metros-, en relación al mojón que Pedro Ibarra Ruiz colocó, indicando el lugar original del hallazgo de la ‘Dama de Elche’. Esta sospecha, un error muy plausible, si pensamos en los movimientos de tierra acontecidos en esos espacios, -recordemos los trabajos de Antonio Vives en los años 20 del pasado siglo, por ejemplo- o en la pérdida o cambios de la propia oralidad en relación al relato escrito que puede tener lugar con el paso del tiempo. Se trata, pues, de una hipótesis a confirmar pero que, teniendo en cuenta el trabajo escrupuloso realizado por la autora a través de la documentación escrita y gráfica del momento parece plausible, como decía, que este matiz se pueda desvelar de manera eficaz.

Por otra parte, las palabras se suceden y nos descubren rasgos del ambiente personal de Alejandro Ramos que la autora desgrana para describir momentos y sensaciones, aludiendo a situaciones similares acaecidas en otros yacimientos: una imagen tan peculiar como es el lavado de cerámicas en el que nos relata, por ejemplo, que participa su esposa, rememora a otros responsables y a otros contextos en situaciones similares; baste recordar el caso de Emeterio Cuadrado en la necrópolis de *El Cigarralejo* ubicada en la localidad murciana de Mula, con la familia pasando el verano en la excavación y con su esposa también trabajando con el material arqueológico en situaciones sobre todo, para estas mujeres, que podían en algunos casos no ser siempre satisfactorias... La *familia* se convertía así en cómplices de estos hombres que, con sus luces y algunas sombras, iban destapando, para nosotros, el mundo ibérico y que representaban una determinada manera de entender y de *hacer* arqueología que entonces evidenciaba una dimensión personal que hoy se encuentra alejada de los parámetros que los jóvenes investigadores difícilmente pueden comprender.

² Cf. M. Harari 2015: “Grèce ou non Grèce au Portonaccio”, en Haack, Marie-Laurence (coord.), *La construction de l'étruscologie au début du XXe siècle*, Paris: 29-37.

A nivel metodológico, la autora insiste en un elemento que también me parece importante a nivel de transmisión de la información, que es el tremendo *décalage* que existe entre el tiempo en el que se realizan los trabajos de campo y el *tempo* en el que se toman las fotos y se preparan los datos para efectuar las correspondientes publicaciones...; ello supone un riesgo para la transmisión veraz y más inmediata de esos trabajos; un ejemplo de ello es que los resultados de las excavaciones realizadas desde 1935 a 1948 no se editarían hasta el año 1955.

De la misma manera, en lo que se refiere a la amplia parte arqueológica de los contextos y materiales, uno de los puntos esenciales que trasluce la lectura de esta narración, es la confirmación de los contextos tardorepublicanos vinculados a algunos de los recipientes cerámicos más representativos de la iconografía ilitana ibérica. Se trata de espacios con niveles de interpretación violenta, en el marco de las guerras civiles acontecidas durante la primera mitad del siglo I aC y que constituyen, sin duda, uno de los logros de este estudio. Sería conveniente analizar en su conjunto esos significados contextuales ahora revisitados; ya que seguramente podremos encontrar nuevos matices y definiciones a partir de esta confirmación. Prueba de ello, es el acierto con el que la autora ha determinado un significado ritual al tratar de una de las estructuras de las que Alejandro Ramos definió como las ‘casitas ibéricas’; en concreto, en la que se documentó una llave, un asador y tres de los vasos más representativos con imágenes ibéricas o el acierto, pienso, de cotejar algunas de estas estructuras arquitectónicas con las casas tardorepublicanas, de perfil itálico, confirmadas en otros lugares como es Azaila (Teruel). Este dato ha servido también para confirmar el ajuste cronológico del Estilo I ilitano, en relación a las producciones de cerámica pintada, mientras que la identificación de depósitos augusteos ha permitido, además, confirmar también la datación del Estilo II ilitano, con la que estoy en total acuerdo, como propuse hace ya unos años. Sin embargo, debo anotar que discrepo en el concepto que la autora expone en relación a estos estilos pictóricos, al presentarlos como fenómenos de tradición itálica. Pienso, por el contrario, que se trata de estímulos originados por las propias comunidades iberas; estímulos que nos muestra la iconografía y en la que se aprecia incluso una evolución –desde el Estilo I al II– dentro de un código de comunicación indígena que se somete a unos procesos de romanización que, como se han señalado para otros contextos del SE peninsular, se alargarán en el tiempo y mostrarán los cambios que el contacto con el mundo romano acabarán por cristalizar.

Un elemento fundamental que recorre toda la publicación es la importancia de haber podido acceder a los diarios de Alejandro Ramos Folqués; diarios que recogen la información cotidiana de los trabajos de campo por él realizados, algo que ha permitido, por ejemplo, relacionar la exhumación de los importantes y numerosos fragmentos escultóricos ibéricos con la eclosión del espacio urbano, tema éste que sería por sí solo suficiente para el debate en otro foro.

Luz renovada aporta también A. M^a Ronda sobre determinadas lecturas que, en su día algunas hicimos y, cuyas interpretaciones, la autora conduce un paso más allá. Se trata de los olpes, piezas tardías a las que se atribuye una significación, ahora, como elementos votivos fundacionales, en cuyos rituales se podría atender, además, a la vía propiciatoria (Ronda 2018: 72-73).

Seguimos avanzando en el tiempo de la Alcudia y la autora nos descubre la parte central del yacimiento donde se sitúa la ciudad tardía con su basílica y alrededores – es la zona, por otra parte, más trabajada por Alejandro Ramos Folqués-; un área ocupada precedentemente por una sinagoga, un edificio emblemático del lugar, que aparte del interés que haya suscitado en algunos momentos, debido a determinadas modas temáticas de la arqueología, se trata de un espacio complejo donde la evidencia romana queda reutilizada en épocas tardoantiguas hasta el fin de la ciudad en el siglo VIII. Unas reutilizaciones que Ramos Folqués observaba, en muchas ocasiones, a través de la mirada romana, como ocurre claramente en el sector 3F (Ronda Femenía 2018: 95-ss.). Podemos seguir citando como iconos de la bibliografía ilitana de los que aparecen y reaparecen en el libro, la muralla con su foso natural que Alejandro Ramos observó bien en su

momento o las termas y sus niveles identificados, colmatados de basuras; e incluso los conocidos mosaicos como el de Galatea³...Interesantes también han resultado, en la gama de asuntos tratados, las referencias a los estudios numismáticos que, en algunos contextos han resultado fundamentales para la narración de esta historia.

Este segundo bloque aborda, por tanto, un análisis complejo sobre un yacimiento fundamental para entender el devenir de la historia y acercarnos a un pasado contextual, vital para el SE peninsular, que es difícil desentrañar pero que, como nos propone la autora, podemos volver a pasear a través de sus huellas.

El tercer y último bloque de esta publicación tendría que ver con la integración y visibilidad del yacimiento en los circuitos académicos que entronca directamente con el grupo de relaciones personales que Alejandro Ramos mantuvo en su entorno. En este sentido, la excepcionalidad del lugar y la generosidad personal de Ramos, tal y como indica la autora, son aspectos fundamentales para conseguir y entender, a partir de ese momento, el lugar privilegiado que hoy tiene asignado en la investigación ‘La Alcudia’. El escenario del *IV Congreso de Arqueología del SE*, organizado en Elche en 1948, es un foro perfecto para vislumbrar estas relaciones. Se trata de un año de metamorfosis y cambios para Alejandro en diferentes facetas; desde una implicación personal que le lleva a ocuparse de los doscientos ponentes que acuden a la ciudad para su participación en el evento señalado, hasta su adelanto de efectivo personal para que el congreso se pueda celebrar allí; son hechos que prueban su interés por tener en Elche la organización del evento; todo ello le depara una situación de nervios que le llevará a solicitar una baja laboral. En las diferentes fotografías recogidas en el estudio él aparece junto con Antonio Beltrán, Antonio García y Bellido o Luis Pericot, a ellos les muestra el yacimiento, les explica el conocido mosaico de la basílica ilicitana –recordemos el interés que despierta la primera lectura de este edificio como sinagoga que realiza Helmut Schlunk⁴-, o les enseña algunos de los extraordinarios hallazgos como el conocido *tesorillo* (Ronda Femenía 2018: 129-131, fig. 133)⁵. Y es ahí precisamente donde podemos observar los detalles de la trastienda de las relaciones sociales, de los intereses que pululan tras esa fachada de adecuado academicismo; algunas de ellas reconozco que las desconocía personalmente, como la tensión y algunos visos de prepotencia que se observan en J. Martínez Santa-Olalla hacia Alejandro Ramos –confirmadas a través de misivas en las que se trasluce, además, cierta soledad de Alejandro Ramos-; o la cercanía que, por el contrario, mantendrá con otros arqueólogos del momento como A. Beltrán ó A. García y Bellido, y que revelan muy bien cómo se entretienen las relaciones de la arqueología teniendo como protagonista a Alejandro Ramos. Jerarquías y autoridades que manejan diversas propuestas e incluso conceptos diferentes de algunos debates cruciales por entonces: recordemos la defensa de las tesis panceltistas de Santa-Olalla frente a quienes defendían como prevalentes el ámbito ibérico en sus visiones prerromanas de la Península Ibérica. Se evidencian, además, los roces con algunas personalidades más cercanas al ámbito alicantino como con el Padre Belda –José Belda Domínguez- o su colaboración en varios yacimientos de la provincia, como es el caso del Tossal de la Cala en Benidorm, donde trabaja junto a Miquel Tarradell,... son algunas de las relaciones que este estudio nos propone y que nos introduce en el cúmulo de relaciones arqueológicas que se establecen en los decenios de la primera mitad del pasado siglo y que ayudan a estructurar esa historia de la arqueología peninsular.

³ Dibulo a la acuarela de la plata del mosaico de Galatea y los nuevos mosaicos hallados en la Alcudia [CAA/9/7944/2(55)], cit. en Aureliano Ibarra Manzoni, 1863. Según G. Mora y T. Tortosa (2001), *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Comunidad Valenciana*, Madrid, 2001: 35, fig.6.

⁴ H. Schlunk 1948: “El arte de la época Paleocristiana en el sudeste español. La sinagoga de Elche y el *martirium* de La Alberca”, *Crónica del III Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, (Cartagena 1947), Murcia: 335-379.

⁵ Ronda Femenía (2018: 129), cit. a A. Ramos con la última versión del hallazgo en (1964: 76): “...procedimos a levantar una piedra grande, en forma de cubo, que había en el ángulo sudeste de la habitación, encontrando debajo de ella un tesorillo formado por dos pares de pendientes, seis anillos y un pequeño lingote de oro ... tres monedas de oro...”.

El texto se pasea también por la originaria cuadra de la Alcudia, donde se van guardando las piezas arqueológicas que se van descubriendo, esperando que una mayor sensibilidad y responsabilidad pública y política se ocupen de construir algún espacio adecuado (Ronda Femenía 2018: 153); un elemento que puede resultar para algunos menor pero para quienes hemos trabajado sobre los orígenes de la gestión del patrimonio arqueológico, nos recuerda actuaciones y avatares similares que nos hablan; por ejemplo, de un Vicente Boix en Valencia –en unas décadas precedentes– y su lucha incansable en relación a la recuperación de materiales arqueológicos abandonados, que él recogía y a los que intentaba dar cobijo. En el caso ilicitano, la autora nos relata los primeros pasos hacia la creación del ‘Museo de Elche’, en los bajos de la casa de Pedro Ibarra, cronista de la ciudad ilicitana, en la ubicación de la ciudad actual de Elche. Se trata de procesos extensos en el tiempo hasta que al patrimonio arqueológico se le otorga su lugar de exposición y visibilidad social que le corresponde.

A nivel metodológico debemos insistir en la dificultad de trabajar con datos personales para intentar integrar y valorar estos aspectos en una dinámica de trabajo arqueológico no es nada fácil, sobre todo por los elementos emocionales que subyacen y por la gestión de estos junto al plano racional de la ciencia. A pesar de ello, me ha parecido adecuado y correcto el tratamiento, el tono con el que se recogen los detalles personales junto a las valoraciones de su actuación arqueológica, sin olvidar que estamos analizando una época muy particular y que algunos de los defectos o vicios detectados en campo eran también secundados en otros yacimientos. En estos estudios de revisión de actuaciones pasadas, es necesario analizar también el lenguaje: esas unidades habitacionales como ‘casitas ibéricas’, denominadas en el año 1933 por Alejandro Ramos cuando escribe la memoria correspondiente, nos adentra en una metodología con un sistema aleatorio de intervención, donde la actividad en un bancal podía estimular y producir una intervención concreta, sin programa previsto, donde el azar o *la diosa Fortuna* como diría el recientemente desaparecido Mario Torelli, serían los encargados de decidir las intervenciones. En otras, es el deseo de saber qué pasa, por ejemplo, en el entorno del descubrimiento de la Dama o simplemente plantear que la necesidad de excavar en un lugar concreto porque se va a edificar una cochera para la casa familiar. En esta dimensión existe una obsesión de Alejandro Ramos, tal y como indica la autora, por la estratigrafía; de hecho establece una secuencia que se va extendiendo con patrones fijos en el territorio del enclave y, a veces, en ella cuadra y adecúa sus lecturas (Ronda Femenía 2018: 109). Estratos que representan para él un elemento, como autodidacta, que debía reflejar la modernidad implantada en el yacimiento, de manera que aportaba el dato positivista para reconstruir el discurso histórico y dotarlo de elementos de veracidad. Pero, en este contexto, creo que como dice Ana M^a Ronda, es necesario valorar su interés por ‘hacer’, porque esas intervenciones lleven a dar a conocer la excepcionalidad de este enclave; algo que se convierte en una pasión de vida como ocurre en otros casos del panorama nacional. Su



Escultura ibérica conocida como la ‘Dama de Elche’. Fotografía enviada a la Real Academia de la Historia por Pedro Ibarra Ruiz. Archivo RAH.

metodología de campo se basa ‘en la picada profunda’ como bien nos indica la autora; es verdad que no muy alejado de lo que se realizaba en la época, en algunos lugares en los que se excava; y con una información basada en los registros de materiales mediante dibujos y fotografías, donde la memoria escrita se convertía en la base de ese trabajo de excavación y comunicación arqueológica.

Se trata, al final, de una manera de entender la posesión de la tierra, de la casa familiar y por ende del subsuelo que responde a una pertenencia y presencia individual, de una época que prevalece frente a la sensibilidad colectiva que debe corresponder al patrimonio arqueológico y que responde a una fórmula reiterada en diversos casos de nuestra geografía atestiguándose, eso esperamos, en el reflejo de una época pasada.

El resultado de esta obra se traduce, por tanto, en una *puesta al día*; se trata de un libro equilibrado con un tipo de análisis global que es necesario en la dimensión actual. Se desarrolla una metodología similar a la que, en los últimos años se ha atisbado para otros enclaves como el del santuario de la Luz, en Verdolay (Murcia)⁶; con resultados obtenidos también interesantes ya que permiten ‘refrescar’ el conocimiento, vinculando estos lugares *especiales* a los resultados de otros espacios similares permitiendo, así, a estos iconos de la bibliografía arqueológica permanecer en los discursos históricos. Actualizar los datos bajo sesgos peculiares, presentar desde visiones *realistas* a las personas que tuvieron un papel importante en la visibilidad de estos enclaves e intentar calibrar sus actuaciones, que no siempre fueron transparentes como hoy las podríamos entender, nos aproxima más a la historia de estos lugares y a las personas que actuaron en ellos. Todos somos parte y reflejo de nuestro entorno, aunque a veces hallemos posturas y hechos que resulten difíciles de argumentar. En general, el ensamblaje del discurso de este libro resulta eficaz y atractivo para la lectura; y esto último sabemos por experiencia que no siempre resulta fácil en nuestro ámbito.

Es, por tanto, un libro difícil de definir: no es solo de historiografía, no es solo de arqueología; es historia, historia de un lugar, historia de unas actuaciones arqueológicas, historia de quien promueven los primeros pasos para el conocimiento de este enclave y que, como la autora apunta al principio de estas páginas también es para mí una *memoria biográfica* que recoge dos tiempos: el tiempo arqueológico, útil en el uso de los objetos en sus contextos arqueológicos correspondientes y, un segundo momento contemporáneo, que tiene que ver con la segunda historia de esos objetos y contextos, que es su hallazgo e interpretación actual.

Para finalizar y, como corresponde a los libros que dejan huella, se trata de una obra abierta a nuevos estímulos que la autora va intercalando como futuras líneas de investigación; desde estas páginas le animo a emprenderlos: el trabajo de visibilizar la escultura vinculada al entorno de la expansión urbanística de la ciudad y hallar su articulación en este territorio; insistir en la capacidad de hibridación y de remodelación de los códigos diacrónicos de este yacimiento...; ahora se pueden apreciar de manera global, en la diacronía cultural que ahí se desarrolla: desde lo ibero, a lo tardoantiguo, bizantino... Evocamos así esta comunidad abierta como elemento continuista en su historia.

Finalizo... recordando el marco institucional de la Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica de La Alcudia, cuyo trabajo continuado revitaliza día a día este enclave.

⁶ Tesis doctoral de A. Comino, Alba Comino (Universidad de Murcia): *El Santuario ibérico de la Luz (Verdolay, Murcia) como elemento de identidad territorial (s. III aC. s. I dC). Una aproximación a través del estudio de su cultura material*. Lectura en el año 2016 en la Universidad de Murcia. Estudio integrado en el proyecto de I+D+i HAR2009-13141.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA DE INVESTIGACIÓN 'LA ALCUDIA'

LORENZO ABAD CASAL*



Presentación del libro de A. M^a Ronda en el Museo Arqueológico Nacional el 21 de Noviembre de 2018.

Son varias las ocasiones en que, en mi calidad de primer director científico de la Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica La Alcudia, entre los años 2003 y 2014, he expuesto las vicisitudes de un proyecto ilusionante que nació lastrado por una excesiva confianza en las personas y en los mecenazgos¹.

Pero no quiero dejar pasar la ocasión que ahora me brinda una de mis discípulas, Trini Tortosa, en la presentación del libro que tiene su origen en la tesis doctoral de otra discípula, Ana Ronda, para exponer algunos puntos que estimo de interés.

* Universidad de Alicante.

¹ En torno a esta trayectoria, cf. L. Abad Casal 2019: "Ilici/La ALCudia de Elche. Luces y sombras de una puesta en valor", en F. Arasa i Gil; C. Mata Parreño -eds.-, *Homenaje a la Profesora Carmen Aranegui Gascó*. Saguntum Extra-19: 23-42.

A semejanza del título de la famosa novela de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor*, el de la tesis de Ana Ronda bien podía haber sido el de *Un personaje en busca de autor*. Porque realmente Alejandro Ramos Folqués, propietario de La Alcudia, excavador del yacimiento y patriarca de la familia, había dejado una herencia en forma de documentos y papeles que estaba a la busca de alguien que les diera forma y los estudiara. De un autor que —parecía lógico— se esperaba que surgiera en el ámbito familiar. Pero no fue así. Alejandro Ramos tuvo que seguir esperando hasta que una serie de acontecimientos lo hiciera posible.

El principal fue la creación, en el año 1996, de la Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica La Alcudia, por un acuerdo entre la Universidad de Alicante y la familia Ramos, al que se sumaron el Ayuntamiento de la ciudad y más tarde la Diputación Provincial y la Universidad Miguel Hernández.

Se creó un patronato con presencia de los principales empresarios y entidades financieras de la ciudad, en la creencia de que sería fácil conseguir mecenazgos que permitieran financiar proyectos de reforma e investigación, pues los recursos económicos con que nacía la Fundación eran absorbidos en su totalidad por el coste de personal (la Fundación había incorporado a toda la familia Ramos) y el mantenimiento de La Alcudia. Pero no fue así. Las ayudas fueron llegando con cuentagotas y la asfixia financiera de la entidad ha sido permanente.

En los primeros momentos se diseñó un proyecto que incluía la incorporación de profesionales externos para poder llevar a cabo tareas pendientes tan necesarias como la elaboración de un inventario de los objetos expuestos en las vitrinas del Museo y guardados en cajas en diferentes lugares del edificio, del que se carecía. En el momento de la compra, el inventario se realizó mediante un barrido en vídeo de las vitrinas, algo que podía resultar muy ilustrativo pero que no se aproximaba a un inventario arqueológico mínimamente aceptable.

El paso inmediato fue la redacción de un primer plan director, realista y acorde con las posibilidades, que se previó para un cuatrienio, pero cuya realización se demoró durante ocho años más. Un largo retraso que sin embargo permitió que podamos decir con satisfacción que en 2014 se había cumplido prácticamente el cien por cien de lo planeado.

A lo largo de este tiempo se fueron consiguiendo pequeños logros. Algunos visibles, como la construcción de un edificio a la entrada del yacimiento, que hace las veces de museo y centro de interpretación y en el que se exponen, en condiciones dignas, las piezas más importantes encontradas desde el año 1948. También la reforma del antiguo museo, que, manteniendo la estructura del anterior, ha permitido superar una situación casi ruinosa, crear laboratorios y almacenes y renovar el circuito expositivo.

Tras estos logros ha habido otros menos espectaculares, pero no menos importantes: la renovación de las estructuras científicas y administrativas de La Alcudia, la realización de excavaciones docentes y con la Diputación Provincial de Alicante, la impartición de prácticas para los alumnos de la universidad, la realización de cursos de verano de Arqueología, etc. En 2014 se ha iniciado una nueva etapa que ha culminado con la redacción de un segundo Plan Director y con la apertura de diversos proyectos de investigación.

La incorporación de esos profesionales externos a la que antes me refería permitió ampliar las líneas de trabajo y proceder, entre otras cosas, al estudio de la documentación de Alejandro Ramos Folqués, que en parte se conservaba en el museo y en parte en el archivo de la familia Ramos. Su buena disposición

permitió que todo ese material, que no había pasado a la Fundación en el momento de la compra, se pusiera a disposición de Ana Ronda, que era quien se iba a encargar de la tarea.

El resultado ha sido espectacular, y de ello tratará en extenso Trinidad Tortosa. Aquí solo queremos destacar que ha conseguido poner en el lugar que le corresponde a Alejandro Ramos Folqués, figura importante en el ámbito de la arqueología española, encuadrándolo en su yacimiento y en su época. Ramos fue uno de esos arqueólogos no profesionales que, como tantos otros, como Emeterio Cuadrado, Jerónimo Molina, José María Soler o Vicente Pascual, por citar solo a algunos de los más cercanos, contribuyeron al desarrollo de la arqueología en una etapa oscura, con sus propias luces y sombras.

Entre las primeras, en el caso de Alejandro Ramos, la excavación a sus expensas de buena parte de La Alcúdia, el crear un museo, el recoger en sus notas esos trabajos y el ayudar a establecer la evolución de los materiales ibéricos en una secuencia estratigráfica básicamente correcta.

Entre las segundas, el convertir esa secuencia en un corsé de hierro que ahogaba el yacimiento y su empecinamiento, que permeó la unidad familiar, en adaptar a ese corsé todo lo que se iba encontrando. Hasta el punto de que, como indicó en una ocasión gráficamente Sonia Gutiérrez Lloret, los nuevos materiales que aparecían se adaptaban con precisión suiza al esquema preestablecido. Las ciudades se levantaban y desaparecían a toque de corneta, una tras otra, enlazando con los grandes acontecimientos de cada momento. Pero en los trabajos se echaba muchas veces en falta el calor de la vida cotidiana, la complejidad de la existencia, esos detalles aparentemente nimios que solo una excavación arqueológica bien hecha es capaz de sacar a la luz.

Con sus luces y sus sombras, la personalidad de Alejandro Ramos Folqués marcó sin duda un hito en la arqueología ilicitana y era justo que se le dedicara un estudio como el de Ana Ronda. Una de aquellas profesionales que se incorporó al cuerpo técnico de la Fundación para aportar una visión fresca y externa, tarea que, visto el resultado del libro, ha cumplido con creces.

HISTORIOGRAFÍA, CONTEXTUALIZACIÓN Y PROSOPOGRAFÍA DE LOS VASOS FIGURADOS ILICITANOS

ANA M^a RONDA FEMENÍA*

RESUMEN

Las cerámicas figurativas del yacimiento de L'Alcúdia de Elche son una de las manifestaciones de mayor trascendencia para el conocimiento del periodo ibérico tardío en el territorio hispano, pero su sistematización y análisis arrastraba tras de sí la carencia de un encuadre cronológico más preciso. La revisión de los datos antiguos de las excavaciones ha dado contextualización a los materiales arqueológicos y el resultado ha sido altamente positivo, tanto para ajustar fases cronológicas como para realizar lecturas iconográficas más acordes con el contexto arqueológico e histórico. Ahora sabemos que esta manifestación pictórica se circunscribe al s. I a.n.e., y los datos de las fuentes históricas cobran importancia para entender el papel que tuvo la *Colonia Iulia Ilici Augusta* en el Sureste hispano.

PALABRAS CLAVE

Ilici, cerámicas figuradas ibéricas, nueva datación, contexto arqueológico, lectura iconográfica.

SUMMARY

The figurative ceramics of the site of L'Alcúdia de Elche are one of the most important manifestations for the knowledge of the late Iberian period in the Hispanic territory, but its systematization and analysis dragged behind it the lack of a more precise chronological framing. The review of the ancient data of the excavations has given contextualization to the archaeological materials and the result has been highly positive, both to adjust chronological phases and to perform iconographic readings more in line with the archaeological and historical context. Now we know that this pictorial manifestation is limited to the first century b.C., and data from historical sources are important to understand the role played by *Colonia Iulia Ilici Augusta* in the Southeast Hispanic region.

KEY WORDS

Ilici, Iberian figurative ceramics, new dating, archaeological context, iconographic reading.

* Fundación Universitaria L'Alcúdia de Investigación Arqueológica. Universidad de Alicante.

El estudio de la cerámica ibérica, como producto significativo de una manifestación cultural propia del territorio que ocupó Iberia, fue desarrollándose de modo desigual desde los inicios de su investigación. Al albur de la expresión en piedra, cerámica y escultura se analizaron como *paredros* expresivos en distintos soportes, aunque la cerámica ibérica pintada sigue a día de hoy, como antaño, marcada con el epíteto “problema” por cuestiones además nada desdeñables, como son su contexto de aparición y, por ende, su cronología. De manera directa, este hándicap afecta de lleno a la otrora denominada cerámica “Estilo Elche-Archena” o “Estilo Simbólico” (Bosch Gimpera 1915; Aranegui y Plá 1981: 85-86), la cerámica figurativa del Sureste peninsular y cuyo epicentro de irradiación se localiza en el yacimiento de L’Alcúdia de Elche, enclave objeto del presente trabajo.

1. CONOCER EL PASADO PARA ENTENDER EL PRESENTE

1.1. LOS PIONEROS: P. PARIS Y E. ALBERTINI

L’Alcúdia de Elche tomó vuelo y protagonismo con el hallazgo impensado de la Dama de Elche el cuatro de agosto de 1897, la obra alegórica por excelencia de la cultura ibérica que marcaría de modo directo los estudios del iberismo en un sentido amplio (Ronda 2018b: 279-280). Este busto femenino en piedra caliza de características estilísticas sorprendentes y subyugantes, llegó a ejercer un influjo directo en dos de los protagonistas del hallazgo en aquellos días de estío: el archivero ilicitano Pedro Ibarra Ruiz y el anticuario francés Pierre Paris. Su obsesión por la famosa escultura les hizo a ambos, desde distintas vertientes y posibilidades, coincidir en el deseo de excavar en los terrenos de La Alcudia, hecho que acabó materializado en 1905 por parte de un joven investigador francés Eugène Albertini, pupilo del propio Paris (Ronda 2018a: 30-35).

Al incentivo del potencial descubrimiento de estatuaria ibérica, se le añadía el interés por la cerámica figurada, de la que Pierre Paris había desarrollado un primer intento de sistematización en su libro *Essai sur l’art et l’industrie de L’Espagne primitive* que había visto la luz justo en 1904 (tomo II). A pesar de desarrollar una extemporánea *tesis micenista* como origen de este arte (Olmos 1994: 311-312; Tortosa 2006: 43-44), acabó datándolo en el s. IV a.n.e., no sin dejar de advertir su continuidad hasta época romana en el caso de L’Alcúdia¹. De la cerámica ilicitana le llama especialmente la atención los animales, entre los que destaca “le carnassier et l’oiseau de la même espèce que ceux du grand fragment d’Elche étaient pour les céramistes de cette ville des sujets de prédilection” (Paris 1904: 92), y un fragmento de rostro frontal y mirada fija (Paris 1904: fig. 197, 99), el primero del listado de los que fueron sumándose a la producción ilicitana (Fernández Avilés 1944: 163, fig. 2). Resulta anecdótico que P. Paris lo considerara un testimonio importante por ser una figura humana pero que, al contrario de las alabanzas que le generan las figuras de animales, los trazos de aquel pequeño fragmento le parecen “l’aurait pu dessiner la plus maladroit des enfants” (Paris 1904: 99), dejando entrever en este comentario una opinión despectiva respecto a la pericia de los pintores, alejándolos así de ese sublime *modo de hacer griego* que, sin embargo, a su entender sí poseía la escultura de la Dama de Elche (Paris 1904: 142).

Estos antecedentes son los que estaban sobre el tapete cuando Pierre Paris y E. Albertini se plantearon hacer aquella excavación que tuvo lugar entre el 4 de julio y el 12 de agosto de 1905, en la que la cerámica ibérica se convirtió en protagonista al sumar nuevos fragmentos de figuración humana que se dibujaron en la *Planche 6 y 7* (Fig. 1), figuras que también tildó despectivamente —“maladresse enfantine” (Albertini

¹ “Elche, plus de toute autre ville semble avoir le privilège d’une culture artistique raffinée [...] L’histoire de la céramique des Ibères n’a qu’un chapitre long et intéressant à coup sûr, mais unique [...] jusqu’à la conquête romaine, après même cette conquête, il sont restes fidèles au style...” (Paris 1904: 136).



Fig. 1: Fragmentos cerámicos con figuras humanas de la excavación de Eugène Albertini de 1905. Rostro frontal con carmesíes (Pl. 6.53), dos fragmentos con oferentes procesionando tocados con *calautica* (Pl. 6.55 y 55 bis) y otro similar a estos en forma de prótomo (Pl. 7.59), todos con idéntica vestimenta.

1907: 34, pl. 6.53)— e incluso llegó a expresar en algunos casos que “L’exécution est d’une barbarie complète” (Albertini 1907: 37, pl. 6.55 y 55bis), en referencia a los fragmentos con jóvenes procesionantes (Fig. 1). Por lo tanto, el paso a la figuración, que fue considerado evolutivo y cronológico, se juzgó peyorativamente como un arte más imperfecto y de calidad inferior al momento anterior geométrico y, por descontado, a otras figuraciones mediterráneas como las griegas e itálicas de barniz negro.

Llegados a este punto, resulta esencial destacar que E. Albertini, al respecto de la contextualización, describió con detalle los tipos cerámicos que encuentra y aporta datos cruciales para la comprensión estratigráfica del yacimiento. Declaraba que la mayor parte de fragmentos eran de *Baja época* y de “style médiocre”, que de la cerámica romana estaba muy presente la “dite campanienne”, así como la aretina lisa y también decorada (Albertini 1907: 17) aunque, como hemos comprobado, fue la ibérica pintada la que más llamó su atención. En sus conclusiones, el arqueólogo galo explica que en las catas, “le sol vierge” era una capa fina que aparecía claramente diferenciada a una profundidad de entre 3,50 y 2,50 m. Acerca de los materiales, a pesar de decir que no le había sido posible reconocer una “stratification chronologique”, alega que el *barro saguntino* aparece mezclado con las cerámicas ibéricas y las tardías en las primeras capas, para desaparecer por completo en el fondo de las zanjas más profundas donde sí encuentra la cerámica “ibérique de style le plus simple”, de paredes más gruesas y decoración de círculos concéntricos. También asegura que le había sido imposible reconstruir un vaso completo, al tiempo que describe como en los sondeos más hondos sí que ha visto vasijas *in situ* desfondadas por el peso de la tierra sobre ellas, en estratos menos removidos y mezclados que los de las cotas superiores (Albertini 1907: 59). Cuando trató de ofrecer una cronología a las cerámicas ibéricas más características de L’Alcúdia, las de representaciones figuradas, intentó encajar aquel origen micénico postulado por su maestro Pierre Paris con el contexto de

aparición, el cual sitúa “dans une couche évidemment romaine”, a excepción de la cerámica ibérica con decoración geométrica de las capas más profundas que data en un período más antiguo (Albertini 1907: 60). Finaliza su relato preguntándose el porqué de la alta fragmentación de la cerámica y los “edificios” en L’Alcúdia y llega a la hipótesis de que las labores agrícolas continuadas desde muchos siglos atrás habían ido deshaciendo y mezclando los restos de las distintas épocas (Albertini 1907: 61-62).

1.2. VIVES ESCUDERO Y LA ORDEN MINISTERIAL DE 1923

La memoria y publicación de los sondeos de Albertini fueron guía para Alejandro Ramos Folqués, abogado reconvertido en arqueólogo que heredó la propiedad de La Alcudia y la excavó en solitario desde 1935 a 1971. Su historia personal y profesional estuvo íntimamente ligada al yacimiento que había llegado a su padre —el registrador de la propiedad Rafael Ramos Bascuñana— el 14 de noviembre de 1916 como finca agrícola, explotación que continuó su viuda Consuelo Folqués tras el fallecimiento de éste en 1918 (Ronda 2018a: 35; 47).

Sin embargo, en 1923, de la mano de Antonio Vives Escudero y por imperativo legal de la *Orden ministerial de 15 de febrero de 1923*², la tierra de La Alcudia entregaría nueva “cosecha arqueológica”. Sorprende esa repentina orden gubernamental para practicar excavaciones, pero hay pistas que nos llevan hasta la figura del archivero Pedro Ibarra Ruiz como su inductor³. Pero a pesar de su enorme interés en que se excavara en el yacimiento, la realidad frustró sus expectativas, como se desprende de sus propios comentarios. Vives llegó el 13 de julio de 1923, pide certificado de su comparecencia y “...se va a los baños de Cestona (!!)” (*efemérides* n° 1803) se sorprende Ibarra, que sigue informando que al fin se da comienzo a la excavación el 8 de agosto, con 6 peones que abren dos zanjas de Este a Oeste “a la altura de dónde fue hallado el famoso busto” y le transmite Vives que, según los resultados, ya excavaría a “gran escala” (*efeméride* n° 1804). Al parecer, el académico visitaba a Ibarra para mantenerle al corriente de los “resultados negativos” y cuando el 7 de septiembre Pedro hace una visita sorpresa a la “misión Vives” —como la tituló al principio— su descripción es demoledora: “No me ha gustado el trazado de las catas hechas socavones y hoyos abiertos de forma irregular. Tierras levantadas [...] perforaciones amenazando hundir el movable terreno que ya fue explorado por D. Pedro Paris...no ofrece nada nuevo [...] No estaba el sr. Vives” (*efeméride* n° 1806). Finalmente, la partida del académico se produjo el día 15 de septiembre, no sin antes mostrarle algunos de sus hallazgos, entre los que Ibarra distingue “tiestos micenianos y geométricos, producto importado seguramente.” (*efeméride* n° 1807)⁴, en referencia a la cerámica ibérica de Estilo Ilicitano.

² Entre los documentos de Ramos Folqués hemos encontrado una hoja, manuscrita por él, que reproduce el Acta de 23 de febrero de 1923 y que argumenta esas excavaciones: “R.O. del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, fecha 15 de febrero de 1923. Vista la moción presentada por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades y la propuesta del vocal Sr. Gómez Moreno, referida a que por el Estado se practiquen excavaciones arqueológicas en la loma de La Alcudia, en Elche (Alicante) y donde estuvo la antigua Ilici levantada por los Contestanos sobre las ruinas de Herna, que en el siglo V antes de Jesucristo pertenecía aún a los Tartesios, sus fundadores, sitio donde fue hallado en 1897 el célebre busto de piedra caliza conocido con el nombre de *Dama de Elche*, y siendo de esperar den resultado las excavaciones y se hagan con un plan científico... (son las detestables excavaciones Vives)[comentario personal de A. Ramos]”.

³ A principios de los años 20 y dada la circunstancia del veraneo de Vives en Santa Pola (Ronda 2016: 2467), debió gestionar contactos importantes para tal fin: con el diputado conservador Juan de la Cierva y Peñafiel, ministro de Fomento en distintos periodos en la década de los años 20, además del propio Vives y el profesor Manuel Gómez Moreno a quién, como vocal de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, correspondió solicitar las excavaciones.

⁴ El remate de esta *efeméride* n° 1807, es una muestra clara de la decepción profunda que le produjo la actuación de Antonio Vives: “Y... nada más. Me ha dicho que se lleva un cajón de tiestos, como cosa de medio metro cúbico. Y, por descontado, la correspondiente certificación de esta alcaldía acreditando su...despedida”. Pero el mayor agravio de Ibarra fue comprobar que había removido de su ubicación original el fuste de columna que como hito conmemorativo del lugar del descubrimiento de la Dama había situado Pierre Paris y él mismo, en compañía también de Pascual Serrano de Caudete y el capataz Galiana, un 13 de junio de 1898 (Ronda 2018a: 69-70; nota 33).

De aquellas intervenciones no existe documentación alguna, únicamente algunos fondos del Museo Arqueológico Nacional poseen la denominación “colección Vives” en algunas piezas (Tortosa y Santos 1998: 12), y aunque Antonio Vives aportó materiales de distintas procedencias, su colección es reconocida en el museo con una etiqueta identificativa original y propia (Manso 2017:159, fig. 7). Del conjunto se consiguió restituir alguna pieza años más tarde (Fernández Avilés 1944: 166-168), en especial el *pithos* de rostros frontales nº 1986/151/1485 del MAN que analizaremos con posterioridad (Fig. 2).

Por los testimonios de Pedro Ibarra se podría deducir que aquella intervención de 1923 no se preparó con un *plan científico* sino con el mero objetivo de la búsqueda y extracción de piezas arqueológicas de valor para llevárselas al Museo Arqueológico Nacional. Se entiende así la decepción de Ibarra, pero también la reacción de la familia Ramos que vio con otros ojos el beneficio de que fuera uno de ellos, Alejandro, el que en adelante tuviera los permisos necesarios para excavar en la finca y así protegerse de cualquier otra operación externa en sus terrenos.

1.3. ALEJANDRO RAMOS: UNA ESTRATIGRAFÍA PARA LA ALCUDIA

Resulta anecdótico que precisamente las zanjas que Vives dejó abiertas, fueran el aliciente para que A. Ramos por primera vez tomara conciencia de la estratificación en La Alcudia, uno de los temas, junto con la cerámica y la escultura ibérica, sobre los que pivotaron sus estudios y trabajos en los que se inició en 1933.

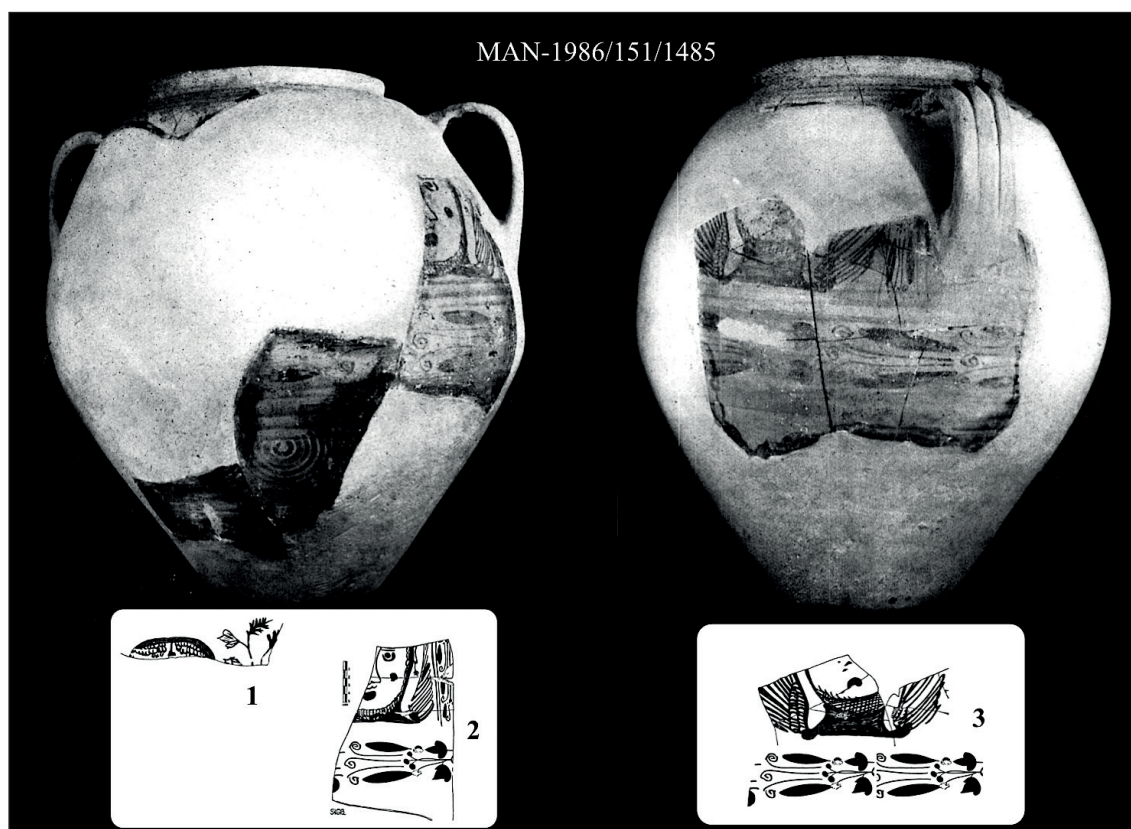


Fig. 2: *Pithos* con diosas aladas del Estilo II del MAN. Procede de las excavaciones de Vives Escudero de 1923 en el sector 10D de L'Alcúdia. Dibujos de Fernández Avilés (1944) y, fotografías y dibujo (2.2) de García y Bellido (1943). Composición propia.

Su dilatada carrera como excavador anual de La Alcudia le permitió discurrir y teorizar sobre la formación estratigráfica de los distintos “poblados superpuestos”. La primera ocasión la tuvo en el II CASE de 1947 donde debutó con un artículo, no exento de polémica⁵ titulado “Problemas de cerámica”, pues defendió una cronología ya romana para “la cerámica ibérica con figuras, la más rica en ornamentación”, que aparecía junto a una cerámica importada de barniz negro “de factura menos cuidada y sin brillo”, en clara referencia a las campanienses A tardías y B calenas, que él databa sin dudar en el s. I a.n.e. (Ramos Folqués 1947: 297). Al año siguiente, en el III CASE celebrado en Elche escribe sobre “La Dama de Elche. Datos para su cronología. El problema del nivel arqueológico de su hallazgo” y ya presenta una diferenciación de la cerámica ibérica por fases: la geométrica en la más antigua —el nivel *ibero-púnico* que establece en época Bárquida— y, en las capas superiores, un período *hispanorromano* que dividió a su vez en dos etapas: la primera de la República hasta cambio de Era con la cerámica típica ilicitana con figuras humanas, y otra posterior con motivos florales estilizados que alargó hasta época altoimperial en los s. I-II d.n.e. (Ramos Folqués 1948: 156).

Con posterioridad a estos primeros ensayos se constata sin embargo que los estudios se sustentan en una estratigrafía ideal y única otorgada a todo el yacimiento. Alejandro razona los hallazgos atendiendo a su posición estratigráfica en niveles que él vislumbra en capas de artificiosa horizontalidad que rotula de la A a la F, de la tardoantigua y más superficial (s. VIII d.n.e.) al periodo ibérico antiguo de los s. VI y V a.n.e., niveles a los que se sumarían en 1964 los de época protohistórica y prehistórica —G y H— más antiguos y profundos. Así fue como el yacimiento de La Alcudia consiguió una estratigrafía “a medida” que se consolidó a fuerza de repetirla como un mantra y que, lamentablemente, acabó desvirtuando la estratigrafía real, curiosamente más próxima a las observaciones que hiciera Albertini en 1905 e, incluso a las descripciones que el propio Ramos anotaba a pie de excavación en sus cuadernos de campo.

La revisión del gran volumen de datos que A. Ramos recopiló a lo largo de su carrera, así como de sus procesos intelectuales, ha supuesto un tesoro de información arqueológica sobre el yacimiento y, lo más crucial, nos han permitido reparar la urdimbre de las estratigrafías de Alejandro Ramos con periodos y fechas más acotadas (Ronda 2018a: 343-354). Sin ir más lejos, ahora se comprende de manera gráfica el comportamiento estratigráfico en los primeros niveles del yacimiento, los de Tardoantigüedad que en La Alcudia son visigodos y bizantinos, incluso islámicos, ya que a la natural acumulación de materiales arqueológicos de diferentes épocas mezclados por la roturación agrícola —tal como apuntaba Albertini—, en la actualidad con la aplicación del método adaptado de excavación Harris-Barker, nos permite una reconstrucción minuciosa y comprensiva de esos primeros niveles (Tendero, Ronda, Gutiérrez, Sarabia, y Amorós 2020). Se comprueba que las estructuras habitacionales del Alto Imperio perduraron durante generaciones con diferentes refacciones, y que en los estratos, el material cerámico anterior forma parte habitualmente de depósitos de cronología mucho más moderna, como sucede indefectiblemente en nuestras excavaciones sobre el terreno (Tendero y Ronda 2014a: 228; 2014b: 298-309; Tendero, Ronda y Moreno 2019: 341). Este particular comportamiento de la estratigrafía en La Alcudia explica las dudas de Albertini sobre la secuencia tan miscelánea del yacimiento (Albertini 1905: 60-61) y da respuesta a la pregunta retórica de Pedro Ibarra: “...todo fragmentario, todo...detritus, sólo reliquias [...] ¿Dónde están pues los objetos de Illici? sólo el magnífico busto, como si fuera una celeste aparición, se presenta en el horizonte arqueológico illicitano [sic.]” (*efemérides* n° 491 de 8 de agosto de 1905).

⁵ En el debate posterior, Julio Martínez Santa Olalla arremetió contra Ramos por las cronologías propuestas aconsejándole más “cordura” a la hora de datar las campanienses (Ramos Folqués 1947: 298).

2. EL LARGO Y TORTUOSO CAMINO DE LA CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. ESCULTURA IBÉRICA VERSUS CERÁMICA FIGURADA ILICITANA

Los hallazgos y excavaciones en otros yacimientos a partir de la década de los años 20 fueron completando, y dificultando a la vez, la resolución del problema de la cronología. En 1915 la tesis doctoral de Bosch Gimpera “El problema de la cerámica ibérica” supuso un paso decisivo, ya que sirvió para descartar la hipótesis micénica, y también contribuyó a fijar su filiación autóctona e indígena y, aunque sujeta a diferentes áreas geográficas, estableció la cronología en el s. V a.n.e. en relación a la cerámica griega con la que aparecía (Tortosa 2006: 44). En la década de los 40 la preocupación por las fechas siguió patente, pues los hallazgos en el Alto Aragón, o los de la Serreta de Alcoy y los de Liria en Valencia con el equipo del SIP⁶, fueron sumando vasos figurados pero en contextos con distintas dataciones, y de ahí que las fechas romanas (s. I a.n.e.) que proponía A. Ramos para las cerámicas ilicitanas y las *campanienses sin brillo* en los congresos del Sureste, parecieran extemporáneas.

La situación cambiaría radicalmente en la siguiente década cuando cobraron importancia los estudios arqueológicos basados en las secuencias estratigráficas, en especial los de Nino Lamboglia para *Albintimilium* que despejaron las dudas en relación a la cronología de las cerámicas campanienses que clasificó, la B como “nuovo prodotto del I secolo a.C. e della piena romanizzazione; mentre la campana A, pur sopravvivendo fino ad età vicina ad Augusto con aspetto sempre più decadente...” (Lamboglia 1952: 143). A. Ramos fue adepto de los trabajos del profesor Lamboglia, los que seguía con gran interés en la *Rivista di studi liguri*, especialmente en lo relativo a las dataciones de las cerámicas en los niveles arqueológicos. Parece que la intención de Ramos hubiera sido hacer de La Alcudia el “*Albintimilium*” de la arqueología hispana, dadas las ocasiones en las que fue consultado por los profesionales sobre las fechas y la estratigrafía de su yacimiento, como lo demuestran varias misivas de colegas sobre este particular (Ronda 2018a: 22-23).

A partir de 1950, y a medida que se iban corrigiendo y asimilando las datas en otros yacimientos, Ramos colaboró en esa tarea en varias publicaciones, casi siempre con el telón de fondo de la estratigrafía en *Ilici*. El hallazgo de un conjunto escultórico con más de una quincena de fragmentos —“...de escultura y arquitectura [...] integrando el empedrado de una calle, a cuyo nivel puede calcularse una data del siglo I antes de J. C. (Ramos Folqués 1950: 354)—, hizo de espoleta para lanzarlo a la actualidad arqueológica del momento por la importancia del descubrimiento. La maduración de los datos llegó en 1955 en un trabajo monográfico en la *Revista Estudios Ibéricos* 3, en el que exponía claramente la equidistancia cronológica entre la estatuaría ibérica y la cerámica ilicitana decorada, aunque la primera aparecía en los niveles superiores fragmentada y como material constructivo reutilizado y según él, por debajo y en niveles de hábitat, se encontraba “la cerámica con decoración barroca típica de este yacimiento [...] circunstancias que evidencian la pertenencia a estratos diferentes y por consiguiente a épocas distintas”. Con este sencillo teorema estratigráfico A. Ramos quiso dar respuesta a la cronología de la escultura ibérica que precisó como propia de los estratos más antiguos, los de “la cerámica pintada con decoración puramente

⁶ Domingo Fletcher fue el primero que se atrevió a criticar el sentido evolucionista de la tesis de Bosch Gimpera y su actitud siempre fue pareja a la defensa del iberismo como expresión autóctona. Según T. Tortosa no fue casual la creación del Instituto de Estudios Ibéricos en Valencia (2006: 46; nota 76), que nació con un espíritu claro de posicionamiento ante otras tesis alóctonas como la pancéltica defendida por Santa Olalla, reivindicaciones no exentas de matiz político a las que, la utilización propagandística de la arqueología, se vio abocada en aquellos primeros años del régimen franquista. Alejandro Ramos era miembro activo de *los Iberistas* como lo demuestran la correspondencia con Fletcher y las actividades de la asociación que se realizaron en la propia Alcudia el 14 de marzo de 1955, donde los congresistas fueron testigos de la excavación en directo en dos puntos del yacimiento, acompañados en todo momento por A. Ramos como anfitrión (Ronda 2018a: 242-244).

geométrica”⁷, a la vez que establecía la filiación púnica de su estrato II o “E” en el que salía la cerámica decorada con la iconografía de simbolismo religioso que tenía como protagonista a la diosa púnica Tanit (Fig. 3) y los animales sagrados en “bellos vasos con sus ingenuos rostros humanos y las hermosas estilizaciones de aves, carnívoros, caballos, peces, etc.” (Ramos Folqués 1955: 16).

Sin embargo, esta identidad de las cerámicas ilicitanas con el mundo cartaginés vino dada por semejanzas iconográficas y no por su contexto arqueológico. Ese fue el motivo por el que la cronología de su estrato “E” o ibero-púnico se extendía de modo laxo en un periodo temporal —desde finales del s. III al año 42 a.n.e.— cuyo inicio ajustó a hitos historiográficos concretos de los Barca: la muerte de Amílcar en el 229-228 ahogado en el río *Alebus* (Vinalopó) en el entorno de *Helicé*, ciudad refundada por Asdrúbal⁸, y que según él correspondía a La Alcudia (Ramos Folqués 1990: 25). Si esto hubiera sido así, suponía que la característica producción ilicitana concentraba su producción en pleno periodo bárquida, incluso que superaba la debacle que supuso la destrucción definitiva de Cartago en el 146 a manos de Escipión en la 3^a guerra púnica, y que continuaría incólume durante la época tardorrepublicana bajo el control administrativo de los recursos por parte de Roma. Es evidente que esa extensión temporal era a todas luces excesiva para una misma producción sin cambios evidentes, en especial por estar bajo los designios de dos culturas distintas y antagónicas.



Fig. 3: Iconografía comparativa de figuraciones de Tanit con el vestido de alas. El *pithos* del MAHE, la terracota de Es Culleram (Museo de Ibiza) y un dibujo del sarcófago de la necrópolis de Bordj-Djedid de Cartago en una tarjeta postal de la especialista de la cultura púnica Miriam Astruc para A. Ramos de 1953 (Fondo Alejandro Ramos FLA).

⁷ Su tesis se apoyaba también en otros yacimientos —todos ellos relacionados con necrópolis— y sus respectivas conclusiones estratigráficas: Cabezo Lucero (Guardamar del Segura) publicado por Fernández Avilés y el padre Belda; el Tossal de Manises y la necrópolis de La Albufereta en Alicante por Figueras Pacheco, así como el Molar, estaciones con escultura, cerámica ibérica geométrica e italogriega importada pero “con total ausencia de cerámica pintada vegetal o figurada” (Ramos Folqués 1955: 19).

⁸ Las referencias de los autores clásicos —Diodoro Sículo, Apiano y Frontino— las tomó de Pedro Ibarra Ruíz, y de Aureliano Ibarra Manzoni, la descripción de una tumba principesca en la que se había descubierto vasijas de barniz negro y armamento truncado junto a un pebetero de Tanit, ajuar que Ramos relacionó con “una posible necrópolis de un campamento cartaginés, situado a dos kilómetros al norte de La Alcudia, y al lado derecho del río Vinalopó [...] hallazgo de la segunda invasión púnica” (Ramos Folqués 1990: 25).

Sin embargo estos parámetros cronológicos y culturales han permanecido enraizados durante mucho tiempo en la historiografía del enclave. A la investigación en el yacimiento se sumó en 1963 el hijo de Alejandro Ramos, Rafael Ramos, arqueólogo que absorbió los postulados paternos y los consolidó en su tesis doctoral en capítulos estructurados con la nomenclatura estratigráfica preestablecida (Ramos Fernández 1975: 9-10). Pero, con el paso de los años y las campañas de excavaciones, la estratigrafía de A. Ramos quedó fosilizada en sí misma⁹ y se aplicaba como un instrumento de baremación garantista que acabó convirtiéndose en un fin al servicio de los nuevos datos que debían encajar en ella y no al contrario, y se produjo una disfunción que S. Gutiérrez definió como *consagración acrítica* (2004: 98).

2.2. FIN DEL SIGLO XX. R. OLMOS AHONDA EN LOS PAISAJES DE LA IMAGEN IBÉRICA

El investigador del CSIC Ricardo Olmos Romera, especialista en el helenismo clásico, en la década de los 80 detuvo su mirada en la decoración pictórica de los vasos ibéricos del Sureste (Olmos 1987) para descifrar los códigos culturales ibéricos a través de sus imágenes. La iconografía de los vasos figurativos ilitanos, que por entonces seguía tildándose de manera convencional como “Elche-Archena” o *estilo simbólico* en contraste al *estilo narrativo* de las cerámicas de “Oliva-Liria”¹⁰, le interesó especialmente y abordó su estudio desde planteamientos hermenéuticos nada transitados hasta aquel momento. Su artículo *Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche*, supuso toda una declaración de intenciones al defender el valor intrínseco de los códigos iconográficos ilitanos, para él, algo más que un simple reflejo de otras culturas mediterráneas (Olmos 1988-89: 79). Entre 1991 y 1997 abrió varias líneas de investigación sobre iconografía ibérica que dieron como fruto la exposición itinerante de 1992 *La sociedad ibérica a través de la imagen*, cuyo catálogo fue en su momento una obra de consulta de referencia (Sanmartí-Gregó 1998: 453). Olmos se rodeó de un equipo de colaboradores que favorecieron aquella indagación, como J.A. Santos Velasco especialmente dedicado a la territorialidad ibérica y, de modo muy directo, Trinidad Tortosa Rocamora que caminó junto a Olmos en la investigación de la cerámica del sureste, lo que la llevaría a culminar su tesis doctoral —*Los estilos pictóricos figurados de la cerámica ibérica del sureste peninsular* (1999)—, estudio base del que emanarían dos publicaciones fundamentales en *Anejos de Aespa*. La primera de 2004 *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, obra coral que coordinó la propia T. Tortosa, en donde presentó una tipología estructurada del conjunto de vasos ilitanos que por primera vez se sistematizaban¹¹. Dos años más tarde publica su trabajo monográfico *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania* en el que ahondaba no solo en la iconografía, sino que asentó el definitivo desgaje del antiguo binomio *Elche-Archena* para dar un nuevo significado a la palabra “estilo” que reconvirtió en una herramienta clasificatoria que definía estas cerámicas figuradas según la composición, la temática, su área de producción, su difusión y, finalmente, su datación (Tortosa 2006: 99-101).

⁹ Se comprueba cómo R. Ramos sigue defendiendo en su artículo de 1982, inamovible, la clasificación de la cerámica ibérica de La Alcudia con la misma estratigrafía heredada de su padre (Ramos Fernández: 119-125).

¹⁰ A las cerámicas del sureste las calificó como grupo *Elche-Archena* Bosch Gimpera en su libro de 1915, y años más tarde, en 1929, se les atribuye a Hugo Obermaier y Heiss la acuñación del término *estilo simbólico* para referirse a estas cerámicas. El conjunto de vasos de Sant Miquel de Lliria se descubrirían algunos años después de la mano del SIP y fue Isidro Ballester en 1935 el que denominaría como “estilo narrativo de Oliva-Lliria” a las producciones figuradas edetanas (Bonet 2017: 24).

¹¹ Entre las motivaciones de su tesis T. Tortosa quiso destacar la parvedad de estudios y de catalogación que las cerámicas del sudeste había padecido en relación a otras áreas como, por ejemplo Azaila o San Miquel de Lliria en los *Corpora Vasorum Antiquorum*, ya que el *corpus* del Sureste, encargado a Cabré, no llegó a término (2006: 18-19). Nos consta que este trabajo quedó inconcluso por la fatalidad sobrevenida de la enfermedad que le causó la muerte a Juan Cabré, pues en carta de 19 de julio de 1947 a Ramos Folqués el propio Cabré le dice que el trabajo lo tenía casi terminado y que esperaba rematarlo en su postoperatorio, justo doce días antes de su fallecimiento (Ronda 2018a: 112-113; nota 131).

Desde entonces la ordenación de los vasos de La Alcudia quedó fijada tipológica e iconográficamente en tres estilos que implican un *tempo* concreto de producción, y unos parámetros históricos: el *Estilo I ilicitano* que corresponde a los vasos tan característicos con figuras humanas, animales y fitomorfos, que se fechaba en el s. II y la primera mitad del s. I a.n.e., el *Estilo II ilicitano* con una reducción del tamaño de los recipientes, decorados con signos vegetales muy esquemáticos y más raramente la figura humana, que data desde la segunda mitad del I a.n.e. hasta el s. I d.n.e.¹² y el *Estilo III ilicitano* con olpes decorados muy esquemáticos, ya de época imperial, en los s. II-III d.n.e. Pero, ¿qué puntos eran coincidentes y cuáles divergentes de la clasificación de Ramos Folqués? En principio el *Estilo I* coincidiría con el *ibero-púnico* del estrato “E” (228-42 a.n.e.), pero ya no arrancaba a finales del s. III a.n.e. sino en la segunda mitad del s. II a.n.e., y se alargaba durante todo el s. I a.n.e. (Tortosa 2004a: 170). El *Estilo II* sí coincidía estilística y cronológicamente con el Ibero-romano del estrato “D” (Ramos Folqués 1990: 247), que incluía las cerámicas decoradas locales en el momento de la fundación augustea, dataciones que Tortosa asimiló de Ramos Folqués a pesar de la queja sobre los “escasos datos contextuales” (Tortosa 2004a: 176).

Estos trabajos han sido fundamento y base para algunos que han ido incluso sumando otros *estilos* a los estructurados por Tortosa para la cerámica figurada del SE peninsular, como el *Estilo simbólico levantino* cuyo taller se ubica en *Alonis* (Pérez Blasco 2011 y 2014: 627).

2.3. EL BAILE DE LAS DATACIONES DE LAS CERÁMICAS FIGURADAS DE L'ALCÚDIA: UN POCO DE LUZ

Hemos podido comprobar cómo se produjo un desajuste en la información arqueológica de los yacimientos y de sus líneas de estudio que pesó a favor de Sant Miquel de Lliria. Los trabajos coordinados de revisión y los datos de nuevas investigaciones, precisaron el *floruit* de las cerámicas figuradas edetanas desde el tercer cuarto del s. III hasta casi la segunda mitad del s. II a.n.e. (Bonet 1995: 521), evidenciando una producción más antigua que la ilicitana, cuya cronología se fue ajustando paulatinamente al siglo I a.n.e. en trabajos de investigación, que no de excavación.

En este sentido fue importante la memoria de licenciatura de Feliciano Sala (1988), que tuvo por objeto un conjunto de materiales con nombre propio, *la tienda del alfarero*, al parecer un contexto cerrado del estrato “E” que había excavado Alejandro Ramos en la década de los 60 en la zona noroeste conocida como *las casas ibéricas* (Llobregat 1968: 81-82)¹³. El interés se debía a que nunca había sido estudiado y a que contenía cerámicas locales pintadas junto a las importadas de barniz negro, concluyendo la fijación en una horquilla entre el tránsito al s. I a.n.e. y buena parte de ese mismo siglo (Sala 1992:12), datos que Tortosa tuvo muy en cuenta como soporte cronológico para las dataciones de la cerámica ibérica figurada, como ella misma indica (2004b: 105; 2006: 48). Resulta paradójico que esta fuera coincidente con las primeras datas emitidas por Ramos Folqués (1947, 1948), bastante alejadas del periodo pleno de Lliria donde no aparecen, según Helena Bonet: las “importaciones de las cerámicas campanienses B, B-oides y A tardía, cubiletes de paredes finas y ánforas Dressel1 A, 1B, 1C, Lamb.2 y Maña C2.”, producciones casi inexistentes allí y abundantes sin embargo en contextos tardorrepublicanos (1995: 529).

¹² Estas cerámicas han sido objeto de estudio por nuestra parte en diversos artículos que ahondan en la tipología de estos recipientes del *Estilo II*, otorgándoles categoría de auténticos fósiles directores de la etapa augustea ilicitana hacia el cambio de Era (Ronda y Tendero 2010 y 2014).

¹³ La historia de cómo trascendió a la bibliografía este conjunto material ha sido desvelada muy recientemente en nuestra tesis doctoral. Hemos podido comprobar que nunca se habló de este hallazgo en ningún documento original ni publicación de Ramos. La única referencia viene de Enrique Llobregat en su *Contestania Ibérica* y de la constatación de un hito museográfico con el nombre “Tienda del alfarero” expuesto hasta 2009 en la “vitrina E” de la Sala II del antiguo museo monográfico (Ronda 2018a: 328-329). Esto nos lleva a desechar la idea de que estamos ante un contexto cerrado *stricto sensu*.

En síntesis, el *statu quo* de la investigación de estas dos expresiones sobre cerámica que la historiografía sobre los estudios ibéricos había querido comparar o asemejar, aclara que distan mucho una de la otra temporal y culturalmente. La cerámica edetana es de finales s. III y primera mitad del II a.n.e. (225-175/150 a.C.- Bonet 1995: 528), mientras que la ilicitana estaría circunscrita al s. I a.n.e., en momentos históricos y con relaciones geopolíticas y culturales bien distintas: la primera bajo la sombra púnico-cartaginesa y romana en pugna por Hispania en el marco de la 2ª guerra púnica, y la segunda un siglo después, exclusivamente ya bajo la órbita romana. A partir de este axioma es lógico que el análisis de los códigos iconológicos de estas iconografías difiera, tal como concluyó Tortosa en el capítulo “retazos iconológicos de un código iconográfico” en el que analiza y disecciona ambas expresiones. Las diferencias surgen entre el tipo de narración, “sintética y mostrativa” para los estilos contestanos y “secuencial” para el caso edetano; el relato es de tipo “cosmogónico” en *Ilici* y resalta ideales con imágenes femeninas que reconoce la comunidad, mientras que en Edeta las escenas parecen provenir de la tradición oral y tienen una dimensión más humana y social (Tortosa 2006: 183-184 y 196). De igual modo se evidencia el porqué la identificación de los signos ilicitanos no siempre logra encajar con intentos comparativos en taxonomías concretas (AA.VV 2010 y 2014), ya que, además de que su percepción global es metafísica y de carácter cultural, corresponde a distintos contextos históricos, cuestión que consideramos fundamental para entender en toda su dimensión ambas expresiones pintadas.

En efecto, el rastreo de los paralelos contemporáneos entre la iconografía vascular de La Alcudia y la edetana en el mismo momento cronológico —el periodo pleno en Llíria (225-175/150 a.C.)—, a lo que nos lleva directamente es al conjunto de materiales procedente de una tumba principesca cercana a La Alcudia denominada Hacienda Botella, fruto de una urgencia en el año 2000 (AA.VV. 2001; Tortosa 2006: 186). El enterramiento, una cremación en pira con 4 individuos, contenía un ajuar profuso compuesto por vasos neapolitanos importados de barniz negro del tipo campaniense A antigua: 6 platos Lam. 36, 2 copas Lam. 28 con cuatro palmetas en cruz y otra del tipo Lam. 68 que pueden datarse entre el 228-180 a.n.e., 2 lucernas Ricci D, que también solían viajar como carga en las bodegas con esas primeras exportaciones de campanienses A¹⁴, una fíbula La Tene I y un pebetero del tipo II de Moratalla-Verdú (2007: 350; fig. 2.1) que representa a Tanit-Démeter-Coré deidad protectora de carácter funerario¹⁵. También incluía 3 ollas de cocina, varias fusayolas y pondus, pero lo significativo es el conjunto de cerámicas ibéricas decoradas que incluía: platos con cenefas geométrica y roleos, 2 *kalathoi* de cuello estrangulado y tres *pithoi* de cuerpo globular, siendo de especial interés el denominado “Vaso de los ciervos y ciervas” (Tortosa 2001: 36-38) con decoración humana y animal¹⁶. Si nos fijamos en los animales reconocemos aquellos que Ramos Folqués denominó “figuras animales a tinta plana” (1979) y que determinó como los primeros ejemplos de figuración que encontraba en su Nivel F “ibérico clásico” (Ronda 2018a: 324, figs. 483 y 484), según él necesariamente anterior al s. III a.C., fecha que también dejó establecida como inicio de su estrato E “ibero-púnico” con los vasos ilicitanos más característicos, cargados de “punicidad” y que hacía coincidir con aprendidos hechos históricos sobre el paso de los bárquidas en estas tierras.

¹⁴ El grupo de importaciones que estamos mencionando concuerda con gran parte de las piezas características de Sant Miquel de Llíria (Bonet 1995: 388 y 390). Su cronología queda avalada por la correspondencia tipológica con piezas de la carga del pecio “Grand Congloué 1” cuyo hundimiento es datado en la última década del s. III a.n.e. (Principal y Ribera 2013: 113-114).

¹⁵ Este pebetero posee idéntica tipología al que encontró Aureliano Ibarra en otra tumba de incineración junto a un vaso de “...barro negro y lustroso como el de los barros etruscos” en tierras de su tío Juan Ibarra, al noroeste de L’Alcúdia (Ibarra y Manzoni 1879/1981: 207-209). Está depositado en el MAN con el n° de inventario 1986/151/69 y 17652 (Tortosa y Santos 1998: 39-41).

¹⁶ Para una información bibliográfica completa y algunas aportaciones sobre la lectura del vaso *vid.* Pérez Blasco 2014: 472-481. La revisión del contexto y la clasificación del pebetero en Moratalla y Verdú 2007: 343-344, Sala y Verdú 2014: 27.

Ese desfase de más de un siglo de las cerámicas del *Estilo I* ha causado no pocas confusiones. Sin embargo, ahora se vislumbra con nitidez las huellas de una iconografía muy similar, por ejemplo, entre el ciervo con sexo inhiesto del friso superior de Hacienda Botella con el del fragmento LA-764 de La Alcudia de semejante factura, o el cuadrúpedo LA-753 del sector de las *Casas ibéricas* (Fig. 4). También comprobamos que muchos de los motivos vegetales esquematizados de su “nivel F” (Ramos Folqués 1990: 85-86; lám. 29 y 30) concuerdan con las trazas de los de Hacienda Botella, expresiones pintadas cuya cronología debe acotarse, al menos en su techo final, en el último cuarto del s. III a.n.e., en un momento sincrónico al abandono de La Escuera que se ha relacionado con el paso de los ejércitos romanos en su avance hacia Cartagena en el año 209 a.C., al albur de acontecimientos desestructurales consecuencia de la 2^a guerra púnica (Abad et alii. 2001: 263) que sufrió buena parte de la Contestania (Olcina 2011: 137-140).



Fig. 4: Figuraciones ibéricas del s. III a.n.e. de L'Alcúdia; “vaso de los ciervos y las ciervas” de Hacienda Botella (HB-147-12) y los fragmentos semejantes procedentes de las excavaciones de Ramos Folqués en el sector 4C de las *Casas ibéricas* en 1961.

3. EL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO ABRE LA PUERTA A LA LECTURA ICONOGRÁFICA

Hasta el momento hemos insistido en los aspectos cronológicos y contextuales de las cerámicas ilicitanas y se ha comprobado que así como la zona edetana ha ido nutriéndose del binomio contexto-iconografía, la cerámica ilicitana no ha corrido igual suerte. Por ello, a falta de nuevas excavaciones que certifiquen o disuelvan nuestras hipótesis, hemos abierto la línea de investigación que toma como materia analítica los datos generados por Alejandro Ramos Folqués, los disecciona y les añade aportes de conocimiento actuales para corregir y reelaborar nuevas lecturas estratigráficas. Con todo ello, y al igual

que los nuevos resultados vistos para las fases tardoantiguas, el seguimiento de los diarios de A. Ramos, nos ha permitido colegir que existe una fase de ocupación potentísima en el periodo de tiempo que abarca todo el s. I a.n.e. con distintos lapsos de ocupación (Ronda 2018a: 349-352).

Este siglo en el que Roma extendió y trasladó su escenario político al suelo hispano con guerras civiles, como la sertoriana o la pompeyana-cesariana, la ciudad de *Ilici* debió jugar un papel notable como enclave en la principal vía de comunicación (Tendero y Ronda 2014a:230-231; 2014c:226-227; Tendero 2016:123-124; 2017:56-57), cuestión que explica tal abundancia de material cerámico como aparece en estos niveles, que corresponden al que Ramos Folqués denominó “E”. Están muy presentes las cerámicas importadas campanienses A tardías y B calenas que acompañan en cada contexto a la cerámica local pintada propia de los talleres locales con figuraciones vegetales, animales y humanas del *Estilo I*. Estos niveles fueron cubiertos por la urbe que los sellaría a partir de la instauración de la *Colonia Iulia Ilici Augusta* en torno a los años 27 y 19 a.n.e., según Alföldy (2003: 39), siendo el momento en que las producciones de las primeras aretinas rojas y otros materiales augusteos de aquilatada datación, como lucernas o paredes finas (Ronda y Tendero 2010: 324-331), atestiguan la consolidación cultural marcada hacia la definitiva romanización, asimilaciones que además dejaron su huella visible en la iconografía de la cerámica local como veremos.

3.1. EL SECTOR 3F. LOS VASOS DE PLÁSTICA HELENIZANTE EN HONOR A LAS DIOSAS

A partir de 1940 A. Ramos inició su andadura en solitario como excavador del yacimiento con la fortuna a su favor. Centró sus excavaciones en el área nordeste —denominada posteriormente sector 3F—, y entre 1942 y 1943 localizó, en los niveles inferiores de una *domus* altoimperial, otros repletos de materiales significativos, en especial magníficos vasos con figuras humanas, animales y vegetales del más puro estilo “Alcudia”.

El interés en los círculos académicos fue inmediato tras desvelarse el hallazgo. Juan Cabré, amigo de la familia Ramos, le llegó a ofrecer la compra de los vasos para el MAN (Ronda 2018a: 93). Fernández Avilés y García y Bellido estuvieron interesados en conocer de primera mano el contexto de aparición y por ello invitaron a Ramos a publicar en *Archivo Español de Arqueología* (Ramos Folqués 1943), difusión que enfureció al comisario Santa Olalla¹⁷, ya que en aquel momento la investigación sobre la cultura ibérica estaba en pugna entre su panceltismo y la autoctonía defendida por el propio García y Bellido, de modo que el hallazgo podía dar respuesta a preguntas vitales sobre el contexto que, sin embargo, quedaron sin respuesta. Un ejemplo ilustrativo es la carta de 10 de diciembre de 1943 de García y Bellido a Alejandro donde le dirige una batería de preguntas sobre los detalles de aparición de las monedas de la familia Saufeia y Satriena y otras de Carthago Nova, con un vivísimo interés por recomponer el contexto de aquellas cerámicas de *Ilici* (Ronda 2018a: 94), pero sin embargo el análisis de los diarios nos advierte que estas monedas no pertenecían a este contexto sino a otro similar que había excavado en 1933 (Ronda 2018a: 56; fig. 24). A Ramos Folqués le condicionó enormemente el convencimiento de que la iconografía de estos vasos era claramente púnica (Ramos Folqués 1945: 330-335). Este apriorismo le obligaba a insistir en sus trabajos, no en el conjunto de materiales con los que aparecían, sino relacionados ineludiblemente a un listado de piezas de características “punizantes” encontradas en distintas partes del yacimiento que nada tenían que ver en el contexto real (Ronda 2018a: 199-200), de ahí el valor testimonial de sus diarios de excavación.

¹⁷ “...me encuentro con la desagradable sorpresa [...] que publica Vd. en el archivo español de Arqueología, no puedo menos de [sic.] manifestarle enorme sorpresa y la poca grata impresión que con ello he recibido.” (Ronda 2018a: 106). Y concluye con un molesto “También [...] parece olvidarse de mi esquema paleontológico de la Península...” en clara referencia a que su nombre no aparecía entre los investigadores de la cultura ibérica que A. Ramos sí menciona: Fletcher, Figueras Pacheco, Lafuente Vidal y el propio García y Bellido.

La lectura de los diarios de 1942-1944 revela que excavó tres unidades habitacionales —adyacentes e infrapuestas a una “alberca” altoimperial amortizada en el s. V d.n.e. — con zócalo de piedra en seco y alzado de barro. En su interior recuperó, en un potente nivel de unos 40 cm. con cenizas y carbones, varios elementos de metal, hierros entre los que distinguió una llave, restos de vástagos de armamento, una parrilla, y elementos de tipo cultural, como sellos matriz, *cyatus*, un amuleto fálico, terracota de cabeza de bóvido pintada en rojo (Fig. 5.5), etc., que hacen pensar que estamos en ambientes dedicados a ritos de sesgo cultural. Al parecer aquellos espacios quedaron detenidos en el tiempo tras sufrir un potente incendio, y Ramos extrajo de estos gran cantidad de fragmentos de cerámicas figuradas con signos de termoalteración, los que poco a poco fue recomponiendo y se materializaron en los vasos que él denominó como “de las Tanits” en sus apuntes: el *oenochoe* AL-192 (Figs. 5.1 y 6.3) y el *pithos* AL-193 (Figs. 5.3 y 3) y la imitación de caldero con ave AL-194, del MAHE (Fig. 5.6), que junto al famoso *calathos* que apodó “la tonta del bote” (LA-1779) [Figs. 5.2; 6.2 y 6.3) constituía el bloque principal de los vasos recuperados que difundió (Ramos 1943 y 1990). En la relación del diario, la habitación que designó “de la llave y el asador”, de donde extrajo los ejemplos figurados, también había cerámica importada que hemos reconocido como un plato de campaniense A tardía Lam. 27Ba/F2843a1 (LA-1242) con estampilla y marca *post coccturam* “VX” (Fig. 5.9) que es común entre 100-40/30 a.n.e. (Principal Ribera: 120), aunque más clarificadoras son dos bases de aretinas negras con sello de Q.Af[ranius] taller de Arezzo (Fig. 5.8) cuya producción se centró entre los años 40-20 a.n.e., por lo que el techo del contexto rondaría la época de la primera fundación colonial cesariana de *Ilici* (Alföldy 2003:40). A este hay que sumar las piezas de otro sondeo en la misma zona en 1950 donde aparecieron, de nuevo y en idéntico contexto, vasos emblemáticos como el *pithos* (LA-1769) del auriga con caballos alados o biga divina (Olmos 1988-1989: 94) [Fig. 5.7] y el *calathos* LA-904 (Fig. 5.4) de la diosa alada con palmas¹⁸ (Ronda 2018a: 115-119). En principio, el contexto parecería de consumo por la aparición de pondera, ánforas y víveres, pero también las armas y el plomo fundido por la acción de un fuego intenso que afectó en profundidad a las cerámicas figuradas —como se comprueba en sus restituciones— nos acercan a un hábitat que sufrió acciones violentas en un contexto bélico que, por la cronología de las piezas, podría corresponderse al cesariano-pompeyano (Ronda, Tendero, Cañadilla e./p.: 450-451).

En este ambiente de ciudad campamental sería precisa la actividad agrícola, la siembra y recogida de alimentos, al tiempo que el acopio y fabricación de armamento. En este sentido la acumulación de este tipo de vasijas de gran formato que comparten una iconografía religiosa común podrían ser, como aportó Tortosa, adecuados contenedores de las primicias (2004a: 170; 2004b: 102; 2006: 164-165), vasos de encargo (Olmos 1987) decorados ex profeso y asociados a ritos de tipo agrario tan arraigados en el ámbito helenismo como los celebrados en Eleusis, lugar donde la gran madre Démeter y Perséfone, la hija, reescribían anualmente la *catábasis* y la *anabasis* del orden natural y humano. Creemos que esta pareja de divinidades se hacen visibles de modo gráfico en el *calathos* de “la pepona”¹⁹, ya que sus rostros frontales se representaron de distinta forma, una posee ojos y peinado infantil Coré (Fig. 6.1) y surge como flor del cáliz y, la menos difundida, representaría a una mujer adulta con grandes ojos almendrados (Démeter) [Fig. 6.2]. De igual modo se podría asimilar a las protagonistas del *oenochoe*, diosas aladas vestidas con

¹⁸ En esta pieza vemos como a la figura alada se le asocia el motivo conocido como “zapatero”. Nuestra opinión es que este dibujo representa un haz de flechas esquematizado y que alude a una cualidad de las imágenes junto a las que se suele dibujar. Este signo está ampliamente repetido en vasos de cronología anterior como los edetanos o en la Serreta de Alcoy y quizás simbolice el mando armamentístico o simplemente el poder en general, como sugiere Kukham para un vaso chipriota de cronología más antigua (1962: 82).

¹⁹ Vaso de la “pepona” fue el nombre otorgado por Augusto Fernández Avilés y es el apelativo más seguido por la bibliografía fuera del ámbito de La Alcudia, ya que Ramos Folqués —a pesar de que en su diario lo identificó como “de las Tanits” —, siempre usó ese mote que al parecer le pusieron los trabajadores de la excavación por su parecido con los rasgos y el peinado de la muchacha protagonista de una película con ese título de Gonzalo Delgrás de 1939. (Ronda 2018a: 101-102).



Fig. 5: Conjunto de materiales con vasos singulares del sector 3F, de las excavaciones de 1943, 1944 y 1950, procedentes de un mismo contexto tardorrepublicano datado entre el 100 y el 40 a.n.e.

túnicas talares —aunque solo es fidedigno el rostro de la mujer con peinado hathórico y arracada²⁰— interactuando con animales ctónicos como las serpientes, las aves y entre ellas un lechón, la ofrenda por excelencia en honor a la pareja eleusina en las *tesmophorias* (Fig. 6.3). La figura que guía los caballos míticos alados también encajaría igualmente en la tradición eleusina (Fig. 5.7) y mostraría el viaje de Démeter o Perséfone del más allá al plano terrestre, de igual modo que la diosa portadora de palmas con un gran ojo *apotropaico* (Fig. 5.4), así como la vegetación reviviscente y feraz que, junto al tandem lobo-ave, son actores coprotagonistas en estas iconografías repletas de códigos culturales. También se comprueba que el modo de representación de las unidades icónicas se ofrece en distintos formatos, bien con rostros frontales de arreboles que sirven para reconocer a la divinidad, como también con figuras aladas de cuerpo entero ápodas y que en otras ocasiones se sincretizan en monemas como la roseta y la flor octopétala (Kukhan 1962: 80-85; Olmos 1988-89: 92; Ramos Fernández 1990: 328).

No es nueva la relación iconográfica de los vasos de *Ilici* con los ritos de raíz grecoitalica y también púnica por los contactos con Sicilia y la Magna Grecia, aunque esta ilación siempre se interpreta bajo el prisma del sincretismo cultural ibérico (Olmos 1988-89: 94; Ramos Fernández 1990: 326-327; Tortosa 2004: 59-53). Pero ahora hemos dado un paso más, al saber que estas cerámicas se producen en una

²⁰ La restitución de algunos de los grandes vasos adolece de criterios adecuados de restauración ya que están repintados con detalles que es imposible conocer. Este es el caso que nos ocupa ya que en la fotografía original se comprueba la ausencia de fragmentos del rostro, y ahora está restituido inventivamente.

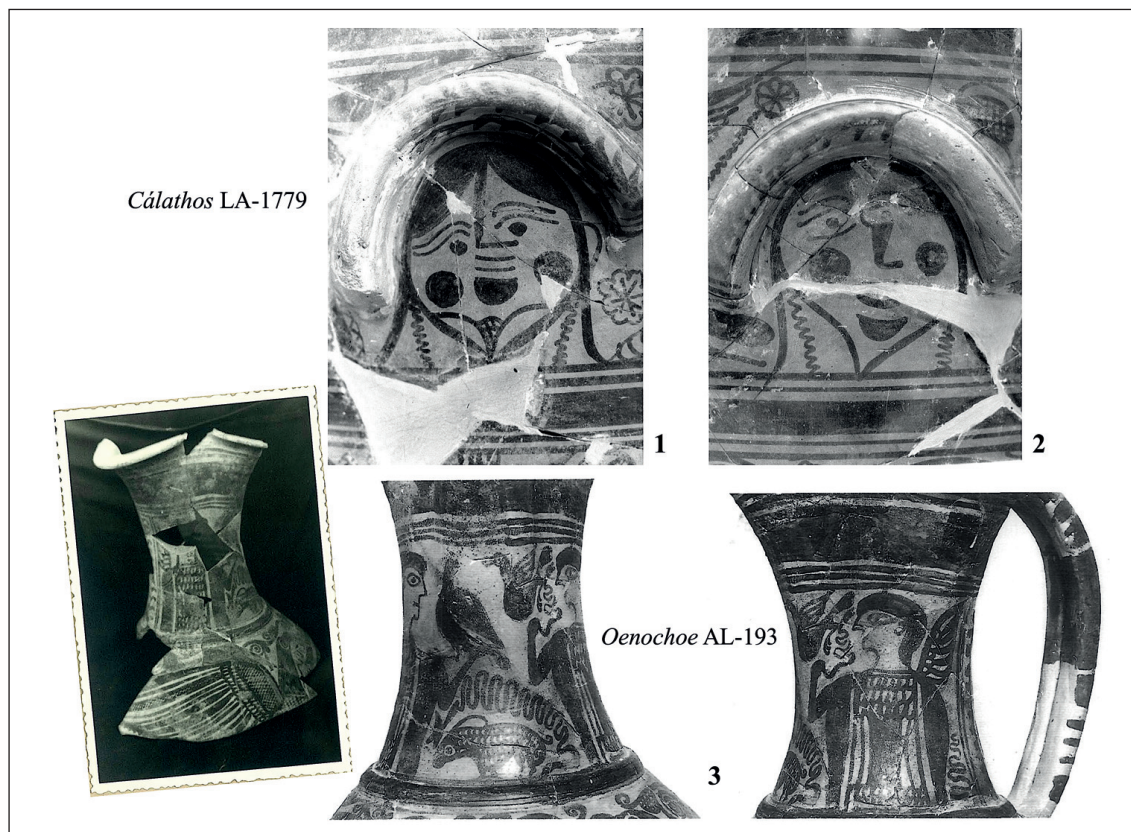


Fig. 6: Detalle de los rostros del *calathos* LA-1779 que identificamos como Deméter y Perséfone/Coré. *Oenochoe* AL-193 del MAHE con la pareja eleusina de diosas aladas en una escena sacrificial con lechón, serpientes y aves. Fotografía original de Ramos Folqués de 1943 con los fragmentos sin restituir.

ciudad romana y que están propiciadas o bien por agentes indígenas muy romanizados o incluso por una clientela de itálicos —cuyo imaginario religioso procede de la Magna Grecia— que están presentes en el territorio para implantar nuevos elementos de poder. Y con todo ello, ya no resulta tan extraño que estas representaciones sean fieles a los relatos originales y no solo a una gran diosa autóctona asimilada, aunque sea innegable una fuerte personalidad local en la ejecución formal de estas figuras.

3.2. PROCESIONES MISTÉRICAS. INDUMENTARIA PARA LA LITURGIA: LA RED SACRA

El universo de los vasos quizás pudiera estar aludiendo a la descripción del rito en el II himno homérico, *hierós lógos* o narración sagrada cantada en las fiestas en honor a las diosas Démeter y Coré²¹ cuyo mito, en relación directa con las estaciones y el ciclo natural de los cultivos, da sentido a la costumbre griega de guardar el grano en *pythoi* o graneros subterráneos hasta que vuelve a usarse en la nueva siembra (Bernabé 1978: 60). En los ritos existían procesiones nocturnas (*proeresia*) de cariz místico que tenían lugar durante el mes de octubre (*boedromion*) entre Eleusis y Atenas y, por extensión, también en Sicilia y en Cartago, denominadas *kernophoria* (Ruiz de Arbulo 1994: 161-163). En estas procesiones o

²¹ El himno II a Démeter en sus últimas estrofas dice así: “Y no desobedeció la bien coronada Démeter. En seguida hizo surgir el fruto de los labrantíos, de glebas fecundas. La ancha tierra se cargó toda de frondas y flores [...] y enseñó a los reyes que dictan sentencias (470-473) [...] augusta soberana de hermosos dones, dispensadora de las estaciones, tú y tu hija, la bellísima Perséfone...” [canto 493-494]” (Bernabé 1978: 82-83).

danzas, los jóvenes portaban ramas y adornaban su cabeza con el *kernos*, vaso ritual de extraña tipología con varios recipientes (*kotyliskoi*) conectados entre sí, que contenían pequeñas primicias de productos alimenticios²², los que formaban parte de estos ritos ctónicos. Pues bien, Ramos Folqués encontró uno de estos vasos rituales en una habitación del sector 4C de las Casas Ibéricas en 1964 (Ronda 2018a: 329-330) decorado con la cara frontal de una diosa tocada con *stephanos* (Fig. 7), pendientes y collar de *bullae* a la que acompañan pequeños animales dispersos en incesante movimiento distribuidos por cada *kotyliskoi*, reconociéndose entre pájaros y liebres reticulados a un pequeño lechón con una roseta engarzada a su rabito curvo.

Consideramos significativa la representación de procesiones con jóvenes portadores de palmas que acompañan liebres y ciervos (Fig. 7), y en especial los fragmentos de Albertini donde se observa a los *mystai* en ordenada concatenación también con palmas en las manos y, entre ellos, algo que semeja fuego (Pérez Blasco 2014: 585) [Fig. 1]. También parece reveladora la indumentaria que siempre es idéntica para todos los participantes y en la que destaca la sencillez de la vestidura de paño suelto y el cabello recogido en un birrete con una redecilla que les cuelga sobre la espalda. Consideramos que este detalle de la cobertura de la testa por una *calautica* es importante pues se observa en el joven protagonista del vaso del héroe (LA-1762) y se repite en otros fragmentos cuyas figuras comparten idéntico tocado y la presencia de la divinidad con el epigrama de la roseta octopétala (Fig. 8). Estamos convencidos de que esta gestualidad e indumentaria ceremonial con la cabeza cubierta por una red no es casual, y muy probablemente este signo esté indicando la sacralización de estos individuos, poniendo el acento en que están siendo protagonistas de escenas que se desarrollan en distintos y precisos momentos de una liturgia concreta en honor de las diosas.

Según la tradición delfica y oracular el “omphalos”, u ombligo del mundo, era la piedra sagrada de Delfos y estaba ornado por la *stémnata*, cordones de lana trenzados en forma de red que lo cubrían a modo de guirnalda, lo que le otorgaba un alto valor como objeto místico, ya que simbolizaba la unión entre todos los antepasados de la humanidad (Fig. 7). Opinamos que, por extensión, quizás sea ese el motivo del uso frecuente del reticulado como recurso iconográfico en muchos de los vasos decorados de *Ilici*, cubriéndolos total o parcialmente²³, sin olvidar a las liebres que sin excepción son representadas con este convencionalismo, convirtiéndose en imágenes polisémicas de gran significación religiosa (Fig. 7). Los lepóridos no aparecen en todas las composiciones —el lobo y al ave dominan en solitario los vasos del sector 3F— y se hacen acompañar de otros animales: caballos, ciervo, lechón, perro, gallo, garza, pez e incluso seres híbridos, todos en incesante movimiento.

Así pues la red sacra pasaría a ser otro componente importante en el lenguaje vehicular de las iconografías de los vasos en *Ilici*, redundando un mensaje reiterativo de la sacralidad de los vasos en sí mismos. Lorenzo Abad aportó un dato muy significativo en referencia a la retícula y su simbolismo. El monumento funerario de la Torre Ciega de Cartagena es una estructura decorada completamente con la técnica de *opus reticulatum*. Este ornamento con aspecto de malla lo relaciona con prototipos itálicos de Etruria y Campania, y destaca el valor del “omphalos” como elemento sagrado con una gran tradición en la península itálica (Abad 2003: 93-94) que confluye en el auge de este particular estilo decorativo durante el siglo I a.n.e. y en especial, la época augustea.

²² Según Polemón, miel, aceite, vino, leche, trigo, cebada, salvia, amapola, guisantes, lentejas, escanda, avena, lana y pasteles de frutos (Ruiz de Arbulo 1994: 161).

²³ Idéntico recurso decorativo se observa sobre algunos *arybalos* de barniz negro itálicos apulos con el cuerpo decorado con el trazado de líneas paralelas que se entrecruzan a modo de red (Pérez Ballester 2002: 106 y 136), lo que constituye un paralelo iconográfico precedente.



Fig. 7: Pinax de Niinnion con la representación de los personajes de los misterios eleusinos con el *omphalos*, los *bacchoi* cruzados, y Démeter y Coré presidiendo la escena ritual. Cerámicas de L'Alcúdia con procesiones de jóvenes con liebres y ciervos y el *kernos* que procede del sector 4C de las Casas ibéricas (1965).



Fig. 8: Vaso del héroe (LA-1762). Otros dos fragmentos de L'Alcúdia con figuras tocadas con *calautica* y el tercero con idéntico gorro de red y gesto de brazos abiertos que procede de las antiguas excavaciones del Tossal de Manises de Figueras Pacheco.

3.3.- EL ESTILO II: VASOS DEL *SAECULUM AUGUSTUM*

El *Estilo II* de Tortosa es, como ya hemos visto, la fase que se desarrolla en el cambio de Era adentrándose en el s. I d.n.e. (2004a:175-177). En el estudio tipológico de esta fase solo alega la existencia de vasos de mediano —Grupo B— (Tortosa 2004a:135-139) y pequeño tamaño —grupo C— (Tortosa 2004a: 157-162), y descarta la presencia de mayores como el *pithos* (Tortosa 2004a: 176). Pero sin embargo Ramos Folqués incluía el celeberrimo vaso “de la bailarina” (LA-1951) [Fig. 9] en su fase ibero-romana del “estrato D” que él databa del 42 a.n.e. al 50 d.n.e. (1990: 255; fig. 80.4).

El seguimiento de los diarios ha sido definitivo para certificar que, en efecto, las piezas que extrajo, formaban parte de un gran depósito votivo que se acumuló en época de Augusto, en una horquilla que hemos podido precisar del 30 al 10 a.n.e. por la cronología de los materiales que aparecieron: lucerna de Hércules (LA-1840), cubiletes de paredes finas, campanienses C y sigillatas aretinas, en coexistencia con el Estilo II que adereza la inmensa mayoría de los vasos figurados²⁴. Pero además, este estudio nos ha permitido entender que el depósito votivo de “la bailarina” fue hecho en honor a una o varias deidades femeninas de raigambre helenística, develamiento que viene dado por un hecho singular que consiste en una repetición iconográfica concreta que se marca intencionadamente en varias piezas y en distintos soportes, de tal forma que crea una insistencia prosopográfica que nos ha llevado a identificar las advocaciones. Se trata de pequeños objetos hechos ex profeso para el acto ceremonial entre los que destacan un sello matriz²⁵ (LA-1937) con fondo de espigas y sobreimpresionada una efigie de perfil con un apéndice nasal aguzado que le confiere un aspecto pajaril²⁶ y cubierta con *sthephanos* que cabalga sobre un ave, faz que se repite marcada en un pondus (LA-1936) y, de nuevo, pintada en el fondo de una taza del Estilo II (LA-1987) —del tipo que imita la forma Mayet Xa (Ronda y Tendero 2014: 197-198)—, vasito que Tortosa señaló como de uso ritual (Tortosa 2004a: 176; *id* 2004b: 103-104) [Fig. 9]. Las terracotas cobran especial significación ya que además de un fragmento de pebetero tardío (LA-1949) “tipo Guardamar”²⁷ (Abad 2010: 122-132; Verdú 2018: 122), la aparición de una cabecita policromada con arrebales (LA-1947) que se identifica con Artemis Bendis (Ramos Fernández y Ramos Molina 1999: 642), paralela a las del santuario de Policoro en la Magna Grecia donde se rindió culto a la tríada Artemis, Démeter y Coré, nos aporta luz para la relectura de un vasito pintado con pez y rótulo en latín para cuya transcripción proponemos la lectura AR [temis] CORE, lo que daría sentido a este gran depósito cultural (Fig. 9). Esta lectura cronológica e iconográfica del contexto de la “bailarina” abre la puerta a las claves que encierra el

²⁴ La descripción y clasificación de estos materiales es imposible reproducirla en este trabajo por su extensión, por ello se remite al estudio de Ronda 2016: 473-501 y 1699-1808 y Ronda 2018a: 266-285.

²⁵ Estos objetos *signa pistoris* tenían un alto significado ritual pues se usaban para marcar los panes o tortas que se repartirían en los ritos de comensalidad de los cultos en honor a las divinidades.

²⁶ Ese detalle del apéndice nasal tan agudo consideramos que es significativo. Esta característica se aprecia en las figuras de las pinturas murales del *triclinium* de la casa Vetii de Pompeya, en concreto en el del dios Apolo dando muerte a la serpiente pitón que yace enroscada sobre el *omphalos* —pasaje de la metamorfosis de Ovidio— y a su lado su hermana Artemis-Diana con esa misma nariz aguda como la que se ve en el contexto de *Ilici* (Fig. 11). La pintura mural Pertenece al cuarto estilo pompeyano de época de Augusto.

²⁷ La cronología del pebetero “tipo Guardamar” ha variado mucho desde su descubrimiento. Abad Casal lo sitúa en el siglo I a.n.e. (Abad 2012: 130), y la fecha la recoge Moratalla y Verdú en 2007 incidiendo en su morfología como “ostracón” recortado en algún ejemplo de L’Alcúdia (p. 358). Sin embargo, en 2014, Sala y Verdú se plantearon la duda sobre una cronología más antigua para el modelo, pues el hallazgo de un molde de este tipo en la zona periurbana del Tossal de les Basses en la Albufera de Alicante que sus excavadores dataron laxamente en los s. IV al II a.n.e., vino a sembrarles la duda (Sala y Verdú 2014: 30 y 32). Pero de nuevo Verdú en 2018 retoma el estudio sobre la cronología del tipo, al que vuelve a situar en una órbita más tardía por su inexistencia en el santuario de la Serreta (Verdú 2018:122). Nuestra modesta aportación es, que tanto LA-1949 del depósito del sector 10D, como el ostracón LA-1816 con el rostro recortado de la diosa procedente del “templo ibérico”, aparecen en contextos augusteos —*circa* - 30/cambio de Era— cronología que coincide con la primera aportación de Abad Casal que los situaba en el s. I a.n.e.



Fig. 9: Vaso de la “bailarina” (LA-1951) con los materiales votivos del su contexto de aparición. Pintura mural de la *domus* de los *Vetii* de Pompeya con la figura de Artemisa, de rostro pajaril, apoyada en la columna.

pithos, en el que la figura principal es la diosa Artemis tocada con *stephanos*, vestida con *chitón* corto a la griega al que anuda en la cintura el *nebris* que testifica su condición de cazadora, así como el tropel de animales de su ámbito del dominio palustre que le acompañan: garzas, aves, peces y liebres revestidas con la red sagrada, una escena en que los elementos se mueven y agitan al son de una naturaleza trepidante y en acción²⁸ (Fig. 9). Así pues, de nuevo se comprueba que los diarios de Ramos Folqués contienen materia documental que ayuda a entender la fase augustea en *Ilici*.

De este misma área —sector 10D— son los fragmentos procedentes de la excavación de Vives (Fig. 2). Fernández Avilés nos informa de que la reconstrucción de este *pithos* (nº inv. 1986/151/1485) se llevó a cabo en enero de 1944 en los laboratorios del MAN, aunque García y Bellido había sido el primero en darlo a conocer en su libro de 1943 *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reintegradas en España* (p. 19, fig. 11). En origen, la composición constaría de tres grandes caras con alas (Fernández Avilés 1944: 166, nota 5) de las que solo se conserva: la parte superior de un *stephanos* o el manto *kredemnon* con un colgante sobre la frente (Fig. 2.1), otra cara que se enmarca con los pliegues inferiores de similar velo que se ciñe bajo la barbilla, detalle por lo que siempre se confundió con un rostro masculino barbado (Avilés 1944: 167; Tortosa y Santos 1998: 24-25). En esta cara con alas destaca su nariz muy picuda, los

²⁸ Esta iconografía nos acerca a la hermana de Apolo como deidad protectora de las mujeres y asimilada al fértil reino de la naturaleza y los humedales, bajo su advocación de “*Artemis keladine*” la que suena como música de la naturaleza salvaje que ella domina como realidad sagrada (Barning y Cashford 2005: 373).

arreboles y un pendiente colgante que parece una “R” (Fig. 2.2), y de la tercera faz solo se conserva la parte inferior y el cuello macizado con una retícula que debe corresponder a esta cobertura de velo que se riza debajo del mentón de las diosas protagonistas (Fig. 2.3). Es importante destacar que en la cenefa principal del vaso se representa la característica estilización vegetal del Estilo II, lo que explicita su clasificación, al tiempo que nos refuerza la idea de que pudiera haber formado parte de ese gran depósito votivo en honor de la tríada de diosas Démeter, Artemis y Coré que se realizó en el sector 10D.

También fue necesaria la revisión de otros hallazgos de Ramos Fernández en la década de los 80 y 90 para visualizar y discernir la naturaleza y composición de los contextos augusteos en el yacimiento, en especial para definir cuestiones esenciales sobre la tipología vascular (Ronda y Tendero 2010, *id.* 2014 y *id.* 2015). El “templo ibérico” del sector 10A, un edificio hecho de adobes y dedicado al culto en el que apareció, rellenando una “favissa” (Ramos Fernández 1995:14), una gran mayoría de material augusteo del Estilo II, especialmente tacitas Mayet Xa junto a material importado procedente de talleres aretinos, como bases de platos del tipo del tipo Cons. 1 y cuencos Cons. 7.2, ambos con una datación del -40/-10 (Ronda y Tendero 2014:199), lo que confirma la similitud cronológica con el contexto descrito de la “bailarina” del sector 10D.

En la relación de vasos de los depósitos de esta horquilla cronológica llamaba la atención el alto porcentaje de tipos fabricados y decorados en los talleres locales —con la típica decoración de trazo fino y vegetación estilizada inherente del Estilo II—, que su destino fuera para uso cultural, y que los vasos mostraran una clara tendencia imitativa de prototipos que se fabricaban en metal y que a su vez eran repetidos en producciones más asequibles como las paredes finas o la *terra sigillata* y vinculados claramente a una órbita romana²⁹ (Ronda y Tendero 2014:196, fig. 3; 200, fig. 4). La asunción de estos parámetros de hibridación propedéutica estuvo íntimamente unida al momento de implantación de un nuevo momento político y social en Roma con el principado de Augusto.

3.4. CONTEXTO Y PROSOPOGRAFÍA BAJO EL SIGNO DE AUGUSTO

El escenario de refundación de colonias llevada a cabo por el emperador tocó a la ciudad de *Ilici* de modo directo con una *deductio* o reparto de tierras a los veteranos de las guerras cántabras, lo que implicó un cambio político y el rediseño urbano de la otrora *Colonia Iulia Ilici* a la que se le añadió el cognomen *Augusta* (Alföldy: 38, nota 18). En ese preciso momento es cuando cobra sentido un depósito votivo y/o fundacional hallado por Rafael Ramos en 1988 bajo el suelo de *opus caementicium* de una habitación —que linda al sur con la estancia que contuvo el mosaico helenístico de Sailacos— en la *domus* del sector 5F (Ramos Fernández 2002:121-122). Los materiales que encontró hablan por sí solos: un *cantharus*, copa votiva dedicada al *symposium* (LA-2370), un R3-*calathus-modiolus* (LA-2363), vaso de un asa y simbolismo propio por estar relacionado con la medida del grano³⁰, una pequeña ollita gris de cocina (LA-2368), un vasito biansado decorado con retícula sobre el hombro (LA-2369), la base de un *thymiateria* del tipo II (Moratalla y Verdú 2007: 344), dos terracotas de barro rojo que miden escasos 3 cm. representando a Dionisos y a un sileno. Otros objetos de gran simbolismo, como el *stilo* de 15 cm. con finas incisiones que crean una retícula en uno de sus extremos y un entalle de cornalina con un capricornio del que sobresale

²⁹ Las producciones ilicitanas parece que siguieran la corriente generalizada que se creó en torno a las aretinas, que emulaban las decoraciones de ricos vasos metálicos de la época. Un recurso muy original utilizado por los talleres ilicitanos fue añadir a los dibujos pintados a tinta plana pequeñas incisiones sobre la pintura, para realzar y conseguir el efecto volumétrico e imitativo de los relieves de los vasos metálicos y las sigillatas decoradas (Ronda y Tendero 2010:340, figs. 6.4, 6.5 y 6.6).

³⁰ Este tipo de vaso se encuentra representado en el depósito del templo ibérico con dos ejemplares, todos con idéntica decoración vegetal estilizada (Ramos Fernández:1995, 80, nº 521, Fig. 4, 1).

un tridente en el cuello y un epigrama de difícil interpretación sobre el lomo³¹ (Fig. 10), conjunto que se completa con un *culter* o cuchillo para el sacrificio ritual, así como un removedor de hierro con mango de hueso necesario para mezclar el vino del *symposium*. El elemento definitorio que data el conjunto, además de su posición estratigráfica, es la decoración del Estilo II que consideramos un fósil director por su contrastada adscripción al periodo augusteo, argumento que viene a certificar el pequeño entalle de cornalina con el capricornio, signo zodiacal e imagen identitaria del propio emperador que, tras la victoria naval de Accio el 2 de septiembre del 31 a.n.e. —bajo la comandancia de M. Vipsanio Agripa, representado por su símbolo, el tridente³², en el entalle—, fecha clave que le encumbró como *Imperator Caesar Divi Filius*.



Fig. 10: El *cantharus* de Ilici con su contexto de aparición. Destaca el pequeño entalle de cornalina con capricornio y tridente como símbolo del emperador Augusto y, quizás también de M. Vipsanio Agripa (fotos y dibujos de Vicent Sevilla).

³¹ El tercer signo muy esquematizado es de difícil lectura. Su posición sobre la parte trasera del lomo la suele ocupar la estrella *sidus iulium*, el cometa que usó Octaviano como símbolo para divinizar a su tío Julio César tras su asesinato en el año 44 a.n.e. Sin embargo, consideramos más probable que pudiera tratarse del signo IK (Ronda y Tendero 2015: 267), un epigrama que a modo semejante de las contramarcas monetales, que son iniciales abreviadas del nombre de las ciudades indígenas, representara la marca de Ilici, asumiendo así al capricornio de Augusto como símbolo del renacer de la antigua *Colonia Iulia*.

³² Tras la victoria en Nauloco (Sicilia) contra Sexto Pompeyo el 3 de septiembre del 36 a.n.e., el senado otorgó a Agripa la corona de oro rostral —*corona navalis*— jalonada con sus propios símbolos, el delfín y el tridente, asociados a Neptuno (Roddaz 1984: 135).

Del conjunto sobresale por su decoración el *cantharus*, un vaso que se enmarca en la cuadratura del círculo, ya que el diámetro del borde y la altura son coincidentes: 17.50 cm. Está decorado con faces humanas de distintas tipologías que pueblan todo el vaso en derredor. En el anverso se adueña de la superficie el rostro frontal de una divinidad —dotada de cierta androginia— con los distintivos coloretos, una nariz recta, labios carnosos, el cuello vegetal macizado y con alas sobre las que pululan dos aves cerca de sus oídos (Fig. 11.1), imagen que recuerda poderosamente a las del *pithos* de la excavación de Vives Escudero (Fig. 2). Dos rostros masculinos, dispuestos de perfil como en las monedas, ocupan la cara opuesta y completan la secuencia en actitud de contemplación de la anterior escena de *hierofanía*. Del primero de ellos resulta elocuente las substanciales coincidencias somáticas con la efigie del propio Augusto en comparativa con las monedas del periodo, incluso en el detalle del *lituus* que emerge de su cuello y es signo de su condición de augur [Fig. 11.2] (Ronda y Tendero 2016: 75). Separando a ambos varones, aparecen dos serpientes *agathosdaemon* entrelazadas, con cresta y barba, que otorgan a la escena carácter ctónico como conectoras entre el inframundo y el plano real, las que atestiguan con su presencia la trascendencia de la instantánea (Fig. 11). Cerrando la escena, hay un segundo varón que es fisonómicamente distinto del primero: mandíbula fuerte, barbilla pequeña, un labio superior muy marcado y una nariz recta y amplia con la indicación de tener una arruga lineal a los lados de la misma y luce idéntica barba que el primer personaje. Lo representan con la cabeza cubierta, con una especie de gorro de piel o quizás con un fino velo que hace que a través de la tela se le transparente el cabello, detalle que nos indicaría su adsorción como persona sagrada o consagrada³³ (Fig. 11.3).

El *cantharus* de *Ilici* constituye un documento excepcional y único³⁴ que se ideó y confeccionó para dejar constancia testimonial de la refundación de la ciudad por Augusto, quizás entre los años 27 y 25 a.n.e. Es una pieza realizada en los talleres locales bajo parámetros romanos, tanto en su forma exacta como en su ajustada decoración. El rostro de la diosa protagonista aparece con los atributos de los pebeteros de Tanit-Démeter-Coré y es el elemento que enlaza con la tradición icónica de los vasos del Estilo I, propios de la primera colonia cesariana³⁵, ahora sincretizada como *Dea Caelestis* o *Iuno* a la que se le dedicó un templo tetrástilo que aparece en la moneda acuñada en *Ilici* por Augusto (RPC 192 y 193) (Fig. 13.1). Además, la inclusión de los dos personajes en una posición idéntica y privilegiada de igualdad³⁶ como testigos de excepción del acontecimiento sagrado —que certifican también las serpientes *agathosdaemon*—, da un giro

³³ Es importante destacar que en el año 32 a.n.e. se propició la regeneración del antiguo colegio sacerdotal de los *sodales titii* —de raigambre etrusca y fundado, según la tradición, por el propio Rómulo— que iban cubiertos en las ceremonias con un gorro de piel o *galerus*, de antigua usanza. Estos flamines se equipararon como *sevires* augustales, todo ello en una maniobra política que ensalzaba los valores tradicionales de la *romanitas* —en contra de la corriente orientalizante que habían instaurado Marco Antonio y Cleopatra—, que fue un arma política arrojada contra aquellos en la lucha por el poder que entonces encabezaban Octavio Augusto y su *primo inter pares* M. Vipsanio Agripa.

³⁴ La lectura iconográfica de este vaso R. Olmos la ha suscrito a mitos locales y mediterráneos, como el de la Ninfa Iliké, Hércules y Zákyntos, mitos fundacionales para la *Ilici* fundada por Augusto (2008, *id.* 2010). También se ha puesto en contacto esta iconografía con la más antigua tradición mítica ibérica, identificando a un *Héros Ktistes* (Pérez Blasco 2014: 611-618) que traspasa los siglos para ser plasmado en una época en que la imagen propia de Augusto borró toda huella pretérita.

³⁵ Si se tiene en cuenta que la característica iconografía de los vasos del Estilo I de L'Alcúdia son consecuencia de la hibridación entre itálicos y un sustrato indígena de raigambre punizante y que, además, durante todo el s. II a.n.e. no hay constancia de hábitat en L'Alcúdia, creemos que es difícil sostener la transmisión secular de los antiguos mitos ibéricos como defiende Pérez Blasco (2014: 619).

³⁶ La identidad de este segundo personaje es clave. Aunque en un primer momento la presencia del *genius* a través de las serpientes nos indujo a considerar que pudiera representar a Julio César por su relación familiar con Octavio (Ronda y Tendero 2014: 2017, nota 33), ahora nos inclinamos a pensar que a quién corresponde es a un hombre fundamental en la trayectoria hacia el Principado: Marco Vipsanio Agripa. Durante el año 28 ambos son cónsules (*geminatis consulibus*) y Agripa es un verdadero *colega pari potestae*, momento en el que ambos restituyen la dimensión colegial venida de la tradición (Roddaz 1984: 202-203), sin olvidar que aparecieron juntos en monedas con sus efigies en fechas señaladas (Fig. 13.3) debido a su inquebrantable y mutua confianza.



Fig. 11: Protagonistas del *cantharus* de Ilici — *Dea Caelestis-Juno*, Augusto, los *agathosdaemon* y Agripa— con sus correlaciones en monedas augusteas de Ilici (nº 1), *Lucus Augusti* y *Caesaraugusta* (nº 2), y denario de Roma (nº 3).

radical si reconocemos a uno de ellos como el propio emperador Augusto, un hecho único en iconografía vascular, aunque no imposible dado el momento histórico que acontece, en el que la política del estado fue basada en su propaganda personal a través de la difusión de su retrato y de sus símbolos, como el capricornio.

4. CONCLUSIONES

En el desarrollo de este estudio se han barajado distintos componentes para poder entender el retardo en la investigación en cercar la cronología de las cerámicas figuradas de L'Alcúdia. Comprender la particular secuencia estratigráfica de este yacimiento que acumuló facies humanas y geológicas durante periodos concretos del devenir histórico en la cuenca del bajo Vinalopó, ha sido un elemento vital para dar respuesta a preguntas que aún estaban en el aire. También darnos cuenta de que sin el análisis de los contextos de aparición de los vasos decorados, se escapan matices fundamentales para la lectura iconográfica, paradigma que responde positivamente a la reflexión del maestro R. Olmos: “Si pudiéramos revisar contextualmente aquellos vasos ibéricos de estas áreas del Sureste con figuración humana hallaríamos seguramente en la práctica totalidad de los casos una motivación concreta que los justifica individualmente” (1987:22).

La aportación de Ramos Folqués, por su exclusividad y la extensión de trabajos sobre el terreno, así como la subsistencia de sus postulados, ha sido la que más ha pesado al respecto de la estratigrafía y, en

consecuencia, en la datación de los vasos. Si en los inicios de sus excavaciones él insistía en aportar los datos de las cerámicas campanienses, B calena y A tardía, que acompañaban en su nivel “E” a los vasos con figuraciones típicamente ilicitanas, pasado el tiempo se fijó únicamente en el imaginario de la diosa con alas y añadió esa punicidad aprendida de las fuentes a un nivel arqueológico que, progresivamente, fue datando hacia atrás hasta llegar a finales del s. III a.n.e. (Ramos Folqués 1990: 26). Por otro lado, la idea de una Alcudia capital del territorio contestano con fases ininterrumpidas de hábitat que, tras la 2ª guerra púnica, acoge a la población ibérica desarbolada por Roma, fue la materia sustantiva de los argumentos a favor de la incontestable ibericidad de las producciones figuradas más representativas del yacimiento (Llobregat 1972: 84-85).

Y precisamente, los datos originales de los diarios del propio Ramos Folqués y la revisión de las fechas del material arqueológico, así como los resultados de nuestras intervenciones actuales, es lo que clarifica que el nivel ibérico de hábitat de L’Alcúdia abarca desde mediados del s. V a finales del III/inicios del II a.n.e. La fecha inicial del periodo la suscriben las cerámicas ibéricas antiguas del museo extraídas por A. Ramos y estudiadas por M. Tendero (2005: 315), y la final coincidiría con el declive de San Miquel de Lliria en el territorio edetano. Por otro lado, los intentos comparativos entre ambas figuraciones quedan absolutamente descartados pues en L’Alcúdia, en esas mismas fechas, las cerámicas ibéricas con figuras humanas y animales son de sencilla plasticidad, siendo el “vaso de los ciervos y ciervas” de Hacienda Botella (Tortosa 2001: 36) —aunque procedente de un contexto de necrópolis— el mejor ejemplo de las figuraciones contemporáneas que existen en L’Alcúdia de los célebres vasos de Lliria.

Los datos arqueológicos muestran una grave crisis estructural del modo de vida, el territorio y la cultura ibérica tras la 2ª guerra púnica y, en este escenario, el atribuido continuismo ilicitano provocaba extrañeza, al tiempo que estudios geomorfológicos y nuestras propias excavaciones parecen indicar periodos de inundaciones en el terreno de L’Alcúdia, por lo que se hace evidente un más que probable *hiatus* poblacional centrado en el s. II a.n.e. (Tendero y Ronda 2014a: 228-230; Tendero 2016: 121-122), por el momento, de parca constatación.

Por lo tanto, la urbe que A. Ramos encontró en sus excavaciones con signos evidentes de haber sufrido la acción devastadora de incendios, aquella que quedó detenida en el tiempo, con los vasos figurados del Estilo I ilicitano fragmentados y tiznados, sigue esperando dar más respuestas sobre su identidad. Lo que ya no cabe duda es que su ciclo vital transcurrió en la primera mitad del s. I y hasta los años 40 a.n.e., en un ambiente romanizado, con una población mixta e híbrida, que responde a una nueva construcción social en la que resulta complicado discernir lo propio de lo ajeno (Domínguez 2018: 44-45). De momento, con la visualización del contexto de algunos de estos vasos decorados singulares, se podría inferir que estamos ante *unicum* que parecen complementarse para crear un relato más amplio del que expresaría cada vaso por sí solo; para conseguirlo usan distintas unidades icónicas, que son semejantes y complementarias con el propósito de sancionar un mensaje sagrado complejo pero comprensivo por su reiteración, y que alude, a través de divinidades ctónicas de raigambre agrícola, a la trascendencia de la vida y la muerte cuya materialidad se reconoce en los ciclos vitales de la naturaleza.

Y la clientela que “encargaba” aquellos vasos, pudiera ser los comerciantes itálicos *publicanos* encargados de recoger los tributos o *vectigalia* cuyos intereses estarían aunados a través de sedes colegiales, a la que pertenecerían autóctonos muy romanizados, de los que el mosaico helenístico de la *domus* del sector 5F sería un buen referente (Abad 1986-87: 104). Este “factor itálico” es de gran importancia para entender la “punicidad” de las imágenes cuya raigambre helenístico mediterránea no les era ajena a los artesanos, como tampoco lo sería la asociación cultural con la mitología greco helenística, pues como R. Olmos expresa, “en la república los signos de romanización son sinónimos de helenización” (2004: 4). Y nos preguntamos: ¿serán estos vasos de La Alcudia portadores de la esencia última de los ritos

eleusinos donde las deidades femeninas reinan sobre la vida y la muerte para asegurar la fertilidad y la consecución del ser humano?

El papel que la ciudad desempeñó en la primera mitad del convulso s. I a.n.e. en el conflicto cesariano-pompeyano solo se intuye por concordancias históricas (Tendero 207: 57-58) que habrá que corroborar en futuras excavaciones. Lo que parece seguro es que se hizo *tabula rasa* de esa ciudad cuando las estrategias políticas del joven Augusto de plantear nuevas fundaciones coloniales a cargo de veteranos —entre las que estuvo la *Colonia Iulia Ilici Augusta*—, la urbe en el camino a *Carthago Nova* renovó su adhesión al nuevo signo de romanidad centrado en la figura del propio Augusto. Son significativas las huellas de un ímpetu constructor usando los restos de las antiguas esculturas ibéricas como material reemplazado en esa nueva ciudad amurallada donde los talleres fabricaron gran cantidad de vasos destinados a la ritualidad en honor a las diosas de raigambre helenística Démeter y Coré, a las que ahora se sumará Artemis, llegando a escribir en caracteres latinos sus nombres en las cerámicas locales.

Sorprende el modo tan elocuente en que se representa el renacimiento ciudadano de la *Ilici* imperial. Todo queda proyectado sobre un vaso con iconos reconocibles por todos a través de la moneda, imágenes que enfatizan la importancia del momento histórico: la deidad ctónica y el propio Augusto y su *paredro* Agripa son los que certifican con sus propias efigies este momento vital de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 2001: *En el umbral del más allá. Una tumba ibérica d'Elx*. Catálogo de la exposición agosto-septiembre de 2001, Ajuntament d'Elx.
- AA.VV. 2010: *Flora ibérica. De lo real a lo imaginario*, C. Mata, E. Badal, E. Collado y P.P. Ripollés (edit.), SIP Serie de Trabajos Varios 111, Valencia.
- AA.VV. 2014: *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*, C. Mata (coord.), SIP Serie de Trabajos Varios 117, Valencia.
- ABAD, L. 1986-87: "En torno a dos mosaicos ilicitanos: el helenístico y el de conchas marinas". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de al UAM (Homenaje a Gratiniano Nieto, II)*, 13-14. Univ. Autónoma Madrid. Madrid: 97-105.
- ABAD, L. 2003: "El tránsito funerario. De las formas y los ritos ibéricos a la consolidación de los modelos romanos", *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, L. Abad Casal (ed.), Universidad de Alicante: 75-100.
- ABAD, L. 2010: "Terracotas ibéricas del castillo de Guardamar", *Guardamar del Segura. Arqueología y Museo*, Catálogo exposición MARQ, Diputación Provincial de Alicante. Alicante: 122-133.
- ABAD, L. y SALA F. (eds.), Grau, I.; Moratalla, J.; Pastor, A. y Tendero, M. (2001): *Poblamiento ibérico en el Bajo Segura. El Oral (II) y La Escuela*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- ALBERTINI, E. 1907: *Fouilles d' Elche*, extracto de Bulletin Hispanique 1906-1907, Burdeos.
- ALFÖLDY, G. 2003: "Administración, urbanización, instituciones, vida pública y orden social", *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana. Revista Canelobre* 48, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante: 35-57.
- ARANEGUI GASCÓ, C. Y PLÁ BALLESTER, E. 1981: "La cerámica ibérica", *La baja época de la Cultura Ibérica, Actas de la mesa redonda en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación española de Amigos de la Arqueología en Madrid*, marzo de 1979, Madrid: 73-114.
- BERNABÉ PAJARES, A. 1978: *Himnos homéricos. La batracomiomaquia*, Editorial Gredos, Madrid.
- BONET, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, SIP, Diputación de Valencia.

- BONET, H. 2017: "Historia de un gran vaso", catálogo de la exposición *L'enigma del vas. Obra mestra de l'art ibèric*, SIP, Diputació de València: 13-30.
- BOSCH GIMPERA, P. 1915: *El problema de la cerámica ibérica*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria nº 7, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J. 2018: "Las religiones coloniales y su impacto en los cultos indígenas de la Península Ibérica", *Revista de Historiografía* 28, 13-46. EISSN: 2445-0057. <https://doi.org/10.20318/revhisto.2018.4206>
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. 1944: "Rostros humanos de frente en la cerámica ibérica", *Ampurias* VI. Barcelona: 161-178.
- IBARRA MANZONI, A. 1879/1981: *Illici, su situación y antigüedades*; Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, *Serie II, 14*. Reproducción facsímil del Establecimiento Tipográfico de Antonio Reus, Alicante.
- GUTIÉRREZ LLORET, S. 2004: "Ilici en la Antigüedad Tardía", en L. Abad Casal y M. S. Hernández Pérez (eds.), *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante: 95-110.
- IBARRA RUÍZ, P. 1926: *Elche, materiales para su historia*, Cuenca.
- KUKHAN, E. 1962: "Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos", *Caesaraugusta* 19-20, Seminario de Arqueología y Numismática Aragonesa: 79-85.
- LAMBOGLIA, N. 1952: "Per una classificazione preliminare della ceramica campana", *Atti del Ier. Congresso Internazionale di Studi Liguri* (Bordighera, 1950). Bordighera: 139-206.
- LLOBREGAT, E. A. 1972: *Contestania Ibérica*, Instituto de Estudios Alicantinos, Excma. Diputación Provincial de Alicante, *Serie II, nº 2*. Alicante.
- MANSO, E. 2017: "Entre colecciones: organizando e investigando las cerámicas de Elche-Archena", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* nº 36: 145-168.
- OLCINA M. 2011: "La época romana", *Catálogo Guardamar del Segura. Arqueología y museo*, Museos Municipales en el MARQ, Diputación de Alicante: 134-153.
- MORATALLA, J. Y VERDÚ, E. 2007: "Pebeteros con forma de cabeza femenina de la Contestania ibérica", *Imagen y culto en la Iberia prerromana: los pebeteros en forma de cabeza femenina*, M^a C. Ceballos y F. Horn (edtas.), *SPAL monografías IX*, Universidad de Sevilla. Sevilla: 339-366.
- OLMOS, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *Archivo Español de Arqueología* 60, CSIC, Madrid: 21-42.
- OLMOS, R. 1988-89: "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el caso de Elche", *Lucentum* VII-VIII, Universidad de Alicante: 79-102.
- OLMOS, R., TORTOSA, T., IGUÁCEL, P. 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- OLMOS, R. 1994: "Algunos problemas historiográficos de cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950", *Revista de Estudios Ibéricos* 1, Universidad Autónoma de Madrid: 311-333.
- OLMOS, R. 2004: "Banquetes y vajilla en la Hispania republicana. Algunos textos", R. Olmos y P. Rouillard (ed.), en *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Actas del seminario de la Casa de Velázquez (22-23 de enero de 2001), Colección de la Casa de Velázquez 89, Madrid: 1-4.
- OLMOS, R. 2008: "Ex Ilice dictum. La fundación mitológica de la colonia *Iulia Ilici Augusta*", *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Vol. 80 nº 2007-2008, Roma: 193- 215.
- OLMOS, R. 2010: "La ninfa *Ilike*", en T. Tortosa y S. Celestino (eds.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, *Anejos AEspA*, LV, Madrid: 49- 63.
- PARIS, P. 1903-1904: *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive*, París.
- PÉREZ BALLESTER, J. 2002: *Vasos sobrepintados italiotas del Museo Arqueológico Nacional*, Fundación Cajamurcia y Asociación de amigos del Museo Arqueológico Nacional, Murcia.

- PÉREZ BLASCO, M. F. 2011: “Un nuevo estilo pictórico en cerámica ibérica: la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante)”, *Lucentum XXX*, Universidad de Alicante: 89-116.
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2014: *Cerámicas ibéricas figuradas (s. V-I a.C.). Iconografía e iconología*, Tesis doctoral de la Universidad de Alicante, RUA <http://hdl.handle.net/10045/41124>
- PRINCIPAL, J. Y RIBERA, A. 2013: “El material más apreciado por los arqueólogos. La cerámica fina. La cerámica de barniz negro”, en A. Ribera Lacomba (coord.), *Manual de cerámica romana del mundo Helenístico al Imperio romano*, Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid: 43-146.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1975: *La ciudad romana de Illici*, Instituto de Estudios Alicantinos, Serie II, número 7. Diputación Provincial de Alicante.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1982: “Precisiones para la clasificación de la cerámica ibérica”, *Lucentum* 1, Universidad de Alicante: 117-133.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1990: “Aspectos iconográficos de la gran diosa de Elche en los períodos ibéricos”, *Zephyrus XLIII*, Universidad de Salamanca: 321-328.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1995: *El Templo Ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche*, Ajuntament d'Elx, Elche.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 2002: “Áreas de culto en La Alcudia ibérica”, *Studia E. Cuadrado*, AnMurcia 16-17, Murcia: 117-126.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. Y RAMOS MOLINA, A. 1999: “Posible culto a Artemis-Bendis en La Alcudia de Elche”, *CNA XXV*, Valencia: 640-645.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1943: “Hallazgos cerámicos en Elche y algunas consideraciones sobre el tema”, *Archivo Español de Arqueología*, n° 52, Madrid: 328-335.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1947: “Problemas de cerámica”, en *Crónica del II Congreso Arqueológico del Sudeste Español. Albacete 1946 (Boletín Arqueológico del Sudeste Español 4-7, enero-diciembre 1946)*, Albacete: 295-299
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1948: “La Dama de Elche. Datos para su cronología. El problema del nivel arqueológico de su hallazgo”, *Crónica del III Congreso Arqueológico del Sudeste Español*. Murcia 1947 (Cartagena 1948): 153-158.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1950: “Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche”, *Archivo Español de Arqueología* 23, n.º 81: 353-359.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1955: “Sobre escultura y cerámicas ilicitanas”, *Estudios Ibéricos* 3, Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana, Valencia.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1979: «Cerámica ibérica de La Alcudia de Elche con figuras animales a tinta plana», *XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo 1977*. Zaragoza: 797-802.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1990: *Cerámica ibérica de La Alcudia*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante. Alicante.
- RODDAZ, J.M. 1984: *Marcus Agrippa*, École française de Rome, <http://dx.doi.org/10.3406/befar.1984.1220>
- RONDA A. M. 2016: *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués 50 años de estudios arqueológicos*, Tesis de la Universidad de Alicante del 5 de julio de 2016, RUA, Universitat d'Alacant, <http://hdl.handle.net/10045/85124>.
- RONDA A. M. 2018a: *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués. Contextos arqueológicos y humanos en el yacimiento de la Dama de Elche*, Anejos de Lucentum 24, Publicaciones de la Universitat d'Alacant.
- RONDA A. M. 2018b: “Revisión de los testimonios y documentos sobre el lugar del hallazgo de la Dama de Elche. La «fita» de Pedro Ibarra y la recreación de Ramos Folqués.”, *Archivo Español de Arqueología* n° 91, CSIC, Madrid: 277-301.
- RONDA FEMENIA, A. Y TENDERO PORRAS, M. 2010: “Los materiales de época augustea en Ilici (La Alcudia, Elche)”, *Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano*. Víctor Revilla, Mercé Roca (eds.). Actas de la Reunión celebrada en la Universidad de Barcelona (15 y 16 de abril de 2007), Barcelona: 322-34.

- RONDA A. M. 2014: “Producciones locales de época augustea de *Ilici*: las imitaciones de paredes finas y de la vajilla metálica romana”, *As produções cerâmicas da imitação na Hispania*, Monografias Ex Officina Hispana, Tomo I, R. Morais; A. Fernández y M.J. Sousa (eds.), Braga: 191-213.
- RONDA A. M. 2015: “La reinterpretación de un depósito augusteo: el *cantharus* de *Ilici*”, *August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d’August*, Vol. 1, Actes 2 on Congrés Internacional d’Arqueologia i món Antic. Tarragona: 263-268.
- RONDA A. M. 2016: “Y sobre simbolismo y propaganda antiguos: el *cantharus* de *Ilici*”, *L’Alcúdia d’Elx. Un paseo por la historia y el entorno*, L. Abad (ed.), L’Ordit, Publicacions de la Universitat d’Alacant. Alacant: 73-75.
- RONDA, A.; TENDERO, M. Y CAÑADILLA, J.A. (e.p.): “La reconstrucción de un contexto arqueológico tardorrepblicano. Revisión de los diarios de campo de Alejandro Ramos Folqués”, en *Congreso Internacional Cultura material romana en la Hispania republicana. Contextos privilegiados y estado de la cuestión*, Lezuza (22-24 abril 2016), Albacete.
- RUIZ DE ARBULO, J. 1994: “Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas propuestas en torno a la denominación, función y origen”, *Saguntum* 27, Universidad de Valencia. Valencia: 155-172.
- SALA SELLÉS, F. 1992: *La tienda del alfarero del yacimiento ibérico de La Alcudia (Elche, Alicante)*, Alicante.
- SALA, F. Y VERDÚ, E. 2014: “Pebeteros en forma de cabeza femenina en la Contestania. *Estado de la cuestión y perspectivas de estudio*”, en M. Cruz Marín y A.M. Jiménez (coord.), *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*, SPAL monografías XVIII, Universidad de Sevilla: 19-34.
- SANMARTÍ-GREGO, E. 1998: “El té y la magdalena: en busca de la Iberia perdida” en C. Aranegui (ed.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*, Actas del Congreso Internacional de Barcelona, (12, 13 y 14 de marzo de 1998) *Saguntum* Extra: 447-453.
- TENDERO PORRAS, M. 2005: “La cerámica del período ibérico antiguo en La Alcudia (Elche, Alicante)”, en *La Contestania Ibérica treinta años después*, L. Abad, F. sala, I. Grau (eds.), Universidad de Alicante. Alicante: 305-316.
- TENDERO PORRAS, M. 2016: “*Ilici* (L’Alcúdia d’Elx)”, *La rella* nº 28, Anuari de L’Institut d’Estudis del Baix Vinalopó. Elx: 111-142.
- TENDERO PORRAS, M. 2017: “*Ilici*, una ciudad en la vía (L’Alcúdia d’Elx)”, *Vías de comunicación y espacios de defensa y de frontera en las costas del sudeste de la Península Ibérica. Una visión desde el mundo antiguo y medieval*. Ayuntamiento de Rojales, Concejalía de Cultura. Rojales: 51-75.
- TENDERO M. Y RONDA, A. M. 2014a: “*Ilici*. I. La ciudad romana de *Ilici*”, en Olcina, M. (ed.), *Ciudades romanas valencianas*. Actas de las jornadas sobre ciudades romanas valencianas. MARQ, Diputación de Alicante: 226-242.
- TENDERO M. Y RONDA, A. M. 2014b: “Nuevos datos sobre la *Colonia Iulia Ilici Augusta* (s. II-IV d.C.)”, en Ramallo, S. y Quevedo, A. (eds.), *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los s. II.- IV d.C. Evolución urbanística y contextos materiales*, Universidad de Murcia, Editum, Murcia: 275-320.
- TENDERO M. Y RONDA, A. M. 2014c: “*Ilici* en las guerras civiles romanas”, *Las guerras civiles romanas en Hispania. Una revisión histórica desde la Contestania*, en Sala, F., Moratalla, J. (eds.), Universitat d’Alacant, MARQ, Alicante: 217-227.
- TENDERO, M., RONDA, A., GUTIÉRREZ, S., SARABIA J. Y AMORÓS, V. 2020: “L’Alcúdia d’Elx. Contextos, residualidad y reempleo”, *International Workshop Things of site: The Early Medieval Period in context (7th to 10 th centuries)*, del 26-28 de septiembre de 2018, Universidad de Alicante.
- TENDERO, M., RONDA, A. M. Y MORENO, E. 2019: “La cerámica en su contexto: análisis de un vertedero tardorromano en el margen noroeste de *Ilici*”, *Actas del IV Congreso Internacional de la SECAH (Valencia, 2017)*, Tomo I: 431-450.

- TORTOSA, T. 2001: “La dialéctica con el más allá a través de una tumba ilicitana”, Catálogo de la exposición *En el umbral del más allá. Una tumba ibérica de Elche* agosto-septiembre de 2001, Ajuntament d’Elx: 29-46.
- TORTOSA, T. 2004a: “Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de la Alcudia”, *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante): Pasado y presente de un enclave ibérico*, T. Tortosa (coord.), Anejos de Archivo Español de Arqueología XXX, C.S.I.C. Madrid: 71-222.
- TORTOSA, T. 2004b: “La «vajilla» ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante) en el contexto vascular del Sureste peninsular”, en Olmos, R., Rouillard, P. (coord.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Actas del seminario de la Casa de Velázquez (22-23 de enero de 2001), Casa de Velázquez, Madrid: 97-111.
- TORTOSA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XXXVIII, CSIC, Mérida.
- TORTOSA, T. Y SANTOS, J. A 1998: “Vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: análisis tipológico e iconográfico”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVI, nº 1 y 2. Madrid.
- VERDÚ, E. 2018: “Nuevos testimonios de pebeteros en forma de cabeza femenina en la Contestania: los ejemplares de Aspe e Ifach”, *Saguntum* 50, Universidad de Valencia: 107-128.
- ZANKER, P. 1992 (2011, 4^a reimpresión): *Augusto y el poder de las imágenes*, Ed. Alianza Forma, Madrid.

EN BUSCA DEL TIEMPO Y EL ESPACIO PERDIDOS DE LA CERÁMICA IBÉRICA: UNA REFLEXIÓN EN TORNO AL *ESSAI SUR L'ART ET L'INDUSTRIE DE L'ESPAGNE PRIMITIVE* (1904-1918)

GRÉGORY REIMOND*

RESUMEN

Los años 1904-1918 estuvieron marcados por un intenso debate de ideas para situar la cerámica ibérica en el tiempo y en el espacio. Si bien José Ramón Mélida reconoció en 1883 la existencia de vasos “celtibéricos”, no fue hasta 1904 y la publicación del *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* de Pierre Paris cuando se dispuso de un primer estudio completo sobre este tema. Este libro fue el punto de partida de una controversia que continuaría hasta el final de la Primera Guerra Mundial. En nuestro estudio se abordarán tres puntos principales: el contexto en el que toma forma el *Essai*, la interpretación que hizo Pierre Paris de este material en 1904 y, finalmente, la recepción del *Essai*. El objetivo será, pues, mostrar que, en esta primera etapa de la historia del discurso académico sobre la cerámica ibérica, el consenso alcanzado hacia 1915-1918 era fundamentalmente el producto de la reflexión colectiva.

PALABRAS CLAVES

Pierre Paris; El Amarejo; El Castellar de Meca; Elche; Micenas; ceramología; historia de la arqueología.

SUMMARY

The years 1904-1918 were marked by an intense debate of ideas to situate Iberian ceramics in time and space. Although José Ramón Mélida recognised the existence of “Celtiberian” vases in 1883, it was not until 1904 and the publication of the *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, written by Pierre Paris, that a first complete study on this subject was available. This book was the starting point of a controversy that continued until the end of the First World War. Our study will focus on three main points: the context in which the *Essai* took shape; Pierre Paris's interpretation of this material; and, finally, the reception of the *Essai*. The aim will be to show that, at this early

* Universidad Toulouse – Jean Jaurès (PLH-ERASME). Casa de Velázquez (EHEHI).

stage of the history of the academic discourse on Iberian ceramics, the consensus reached around 1915-1918 was fundamentally the product of collective reflection.

KEY WORDS

Pierre Paris; El Amarejo; El Castellar de Meca; Elche; Mycenae; ceramology; history of archaeology.

1. INTRODUCCIÓN

En 1883, un joven arqueólogo, José Ramón Mélida, señalaba la existencia, en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, de una clase de cerámica que no era ni fenicia, ni griega, ni romana sino “celtibérica”¹: “El primer objeto que, á nuestro juicio, revela en la Exposición el empleo del torno para dar á la pieza redondez exacta, y del fuego para endurecer el barro evaporando su humedad y dándole consistencia, sonoridad, incombustibilidad y ligereza de peso, es un vaso casi esférico, con un asa dispuesta en el sentido de diámetro de la boca, pegada á dos puntos opuestos de la misma, adornado todo él con trazados y caprichos, pintados con color pardo-rojizo sobre el barro mismo. Le expone el Museo Arqueológico. Este singularísimo vaso, hallado en España, aunque se ignora su yacimiento, y adquirido no hace mucho por el Museo, es el que á nuestro juicio patentiza más la influencia oriental en la España celtibérica, pues por celtibérico le tenemos. Las zonas en que se halla dividido el adorno ofrecen en una cuadrados divididos por dos tangentes, estando los dos triángulos laterales rellenos de color: motivo característico en la ornamentación de la cerámica fenicia; y en otra zona hay una imbricación de medios puntos tangentes, ornato típico y distintivo de los vasos griegos primitivos de carácter oriental, que recientemente hemos tenido ocasión de ver en el Museo del Louvre y en la Biblioteca Nacional de París, y de cuyo género posee nuestro Museo dos *calpis* pequeños” (Mélida y Alinari 1883: 394). En pocas palabras, José Ramón Mélida exponía los términos de un debate que iba a agitar a la comunidad académica internacional durante muchos años: había en España restos de una cerámica local que era casi desconocida; las piezas eran entonces pocas, dispersas en varias colecciones, y en general no había información relativa a su contexto arqueológico; esta cerámica “celtibérica” tenía sus propias características técnicas, formales y estilísticas, pero reflejaba también una marcada influencia fenicia y griega, lo que implicaba recurrir al comparatismo para estudiarla. Aquel era, manifestamente, un objeto cuyo estudio merecía toda la atención. Sin embargo, no fue hasta la publicación del segundo volumen del *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* de Pierre Paris, en 1904, cuando se dispuso del primer gran estudio sobre la cerámica ibérica. La publicación del *Essai* fue un punto de inflexión importante. Tanto la cantidad de material publicado como las conclusiones propuestas por su autor hicieron del estudio de Pierre Paris el punto de partida de un intenso debate. Así, se inició en 1904 un primer momento en la historia del discurso científico sobre la cerámica ibérica. Se prolongaría hasta 1918.

Varios estudios han abordado esta historia a largo plazo, desde la época de los pioneros hasta “nuestros” días (Fletcher Valls 1960: 66-84; Pericot 1979: 11-26; Olmos 1994; sobre el estado actual de la investigación, véase Bonet Rosado y Mata Parreño 2008). Nuestro objetivo es menos ambicioso. Nos ha parecido interesante volver sobre este primer período para aclarar y matizar –al menos intentarlo– algunas ideas relacionadas con el impacto y la relevancia de la obra de Pierre Paris, partiendo, especialmente, de las observaciones hechas por Trinidad Tortosa hace ya unos años (2006: 42-48 y 74-83). Volver al contexto en

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación MINECO HAR2016-76940-P “Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental (1789-1989). Aproximaciones desde Europa y América Latina”, bajo la dirección de Antonio Duplá Ansuátegui (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea).

el que se desarrolló la investigación de Pierre Paris era un punto de partida imprescindible: ¿cuál era su bagaje teórico y conceptual? ¿Cuál era la realidad de su trabajo sobre el terreno? ¿Qué referencias podía movilizar para entender el nuevo material que estaba surgiendo ante él (teniendo en cuenta que su análisis se basó sobre todo en el material hallado en el sureste peninsular)? En las respuestas a estas preguntas se encuentran algunas de las claves para entender la lectura que Pierre Paris hizo de la cerámica ibérica en 1904. ¿Cómo explicar la elaboración de lo que llamaremos la *teoría de la remanencia micénica*? ¿En qué medida representó el *Essai* el primer intento para establecer una definición de las características formales, técnicas y estilísticas de la cerámica ibérica? También nos ha parecido importante reflexionar sobre la recepción del *Essai*. Ya en 1903, uno de los objetivos de Pierre Paris era abrir un espacio de discusión e intercambio para que la comunidad científica internacional pudiera apoderarse del nuevo objeto de estudio en el que se había convertido la cultura ibérica. ¿Cuál fue la posteridad de su obra? ¿Cómo evolucionó el discurso tanto de Pierre Paris como de sus apoyos/opositores, conforme iban apareciendo nuevos hallazgos y nuevas conclusiones en publicaciones que se seguían a un buen ritmo? Además, se suelen recalcar dos momentos y dos grandes figuras de esta primera etapa: el *Essai* de Pierre Paris (1904) y la tesis del joven Pere Bosch Gimpera sobre *El problema de la cerámica ibérica* (1915), que lo habría, en cierta forma, corregido. Es una visión un tanto simplificadora y demasiado “personalizada”. Nuestro estudio intentará, por tanto, mostrar que este discurso, aunque se construyó sobre una base que era el *Essai* de Pierre Paris, fue, fundamentalmente, el producto de una obra colectiva cuyo propósito era situar la cerámica ibérica en el tiempo y el espacio que le correspondiera.

2. LOS VIAJES ARQUEOLÓGICOS AL SURESTE PENINSULAR: EL EFECTO DAMA DE ELCHE

El 1 de mayo de 1895, Pierre Paris (Fig. 1), catedrático de arqueología e historia del arte en la Facultad de Letras de Burdeos (Delaunay 1994; Rouillard 2004, 2009; Reimond 2015), envió una carta a Louis Liard, director de Enseñanza Superior en el Ministerio de Instrucción Pública, solicitando una ayuda económica para “faire pendant les vacances prochaines un voyage archéologique en Espagne”². En realidad, este texto era mucho más que una simple carta. Pierre Paris proponía un verdadero proyecto de investigación a largo plazo. En primer lugar, delimitaba un espacio para ser estudiado. Planeaba explorar el litoral mediterráneo de la Península en su conjunto, así como la meseta meridional, con el objetivo de estudiar las colecciones privadas y públicas de los museos españoles para describir, dibujar, fotografiar y publicar documentos inéditos. Esta primera actividad debía completarse con un trabajo de prospección, en continuidad con la obra de Arthur Engel (citado en la carta), para estudiar “tout ce qui peut intéresser l’archéologie phénicienne, grecque, gréco-phénicienne et romaine”. Mientras que hasta aquel momento los eruditos se habían centrado principalmente en el estudio de la escultura de piedra de gran tamaño (Lucas Pellicer 1994; Olmos y Rouillard 2002) y en el análisis de los textos, literarios y epigráficos, Pierre Paris ya sugería que la cultura material de la protohistoria ibérica debía ser considerada en su conjunto: deseaba estudiar los “nombreux objets d’art ou d’industrie se rapportant à l’époque antique”, subrayando, por lo tanto, la necesidad de iniciar su estudio pormenorizado. Se trataba, sin duda, de un enfoque novedoso que abría el camino a una nueva etapa en la historia de la investigación sobre la protohistoria de la península ibérica.

El resultado es conocido: este esfuerzo desembocó en la publicación de su *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, concebido como “un inventaire, un *Corpus* provisoire des antiquités ibériques” (Paris 1903: VII). El mismo Pierre Paris insistió en la ruptura que pretendía introducir en los estudios

² Archivo Nacional de Francia, Pierrefitte (AN-Pierrefitte), F/17/26788.

sobre la cultura ibérica: “les historiens de l’art antique sont injustes envers l’Espagne. Jamais ils ne parlent d’elle ; jamais la plus petite place n’est accordée aux Ibères dans les livres des archéologues. [...] C’est une injustice flagrante ; je voudrais apporter mon témoignage à une action nécessaire en réhabilitation” (Paris 1903: V-VI). Si bien es cierto que el *Essai* marcó una ruptura en la historia de la investigación por su carácter sistemático y el impulso que dio a la difusión de los estudios sobre la cultura ibérica a nivel internacional, en realidad, su redacción se integraba en una ya larga cadena de publicaciones, beneficiándose de trabajos anteriores. Pierre Paris reconoció esta deuda en su prólogo, olvidando, sin embargo, la que contrajo hacia quien le había abierto el camino: Emil Hübner. Tampoco podemos hablar de *damnatio memoriae* ya que Pierre Paris aceptó el magisterio del erudito alemán, “cet illustre savant qui a créé, on peut le dire, l’archéologie espagnole scientifique” (Paris 1903: 64; véase también Moret 2014: 404-405). Al fin y al cabo, lo que hizo con el *Essai* fue profundizar en la línea de investigación que Emil Hübner había inaugurado quince años antes, al subrayar la necesidad de estudiar los “testimonios mudos de la vida antigua” y al trazar un programa para el futuro: “Aún no existe una descripción completa de las obras arquitectónicas, ni estatuarias del arte antiguo, ni de las demás artes, como mosaicos, vasos, objetos de bronce, en barro, y en otras materias, encontrados en España, que corresponda á la importancia de la materia y á las exigencias de la ciencia en la actualidad” (Hübner 1888: 211-212). Llenar este vacío fue precisamente la ambición del *Essai*. Sincera o de circunstancias, la humildad del tono que adoptó Pierre Paris en el prólogo del primer volumen reflejaba lo que representaba esta obra para su autor: un catálogo novedoso, ordenado, con una pretensión totalizante, pero también una obra provisional e incompleta, que solo pretendía “ouvrir une avenue et quelques sentiers de traverse dans un domaine inexploré” (Paris 1903: VI). Además, Pierre Paris debía de ser consciente de que publicaba una síntesis prematura. Pero al objetivo científico se añadía otro desafío más personal: ocupar el terreno, imponerse como un punto de referencia en el campo naciente del hispanismo arqueológico (Mora Rodríguez 2004, 2011). De ahí, probablemente, el deseo de presentar cuanto antes un resultado sustancial de los trabajos que estaba llevando a cabo desde 1896. Ahora bien, si el primer tomo se publicó en 1903, el libro, que Pierre Paris presentó en abril de 1902 para obtener el Premio Martorell, estaba terminado en octubre de 1901. El 6 de noviembre, anunciaba a Léon Heuzey: “Cher maître, j’ai terminé il y a quinze jours mon *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, et je l’ai porté à Barcelone, où je le présente au prix Martorell. C’est assez vous dire que j’ai passé de laborieuses vacances”³.



Fig. 1: Pierre Paris. Fotografía sin fecha (¿hacia 1914?).
© Beyssac, Archivo Paris-Philippe.

³ Bibliothèque de l’Institut de France (BIF), archivo Léon Heuzey, Ms 5774. Véase también la carta de Pierre Paris a George E. Bonsor del 12 de octubre de 1901 (Maier Allende 1996: 15).

El *Essai* fue, por lo tanto, el resultado de cinco años de trabajo. Cualquiera que sea la valoración que hagamos hoy sobre este trabajo, no debemos olvidar la inmensidad de la tarea en la que Pierre Paris estaba comprometido. En estos años, solo podía consagrar unas semanas a sus viajes a España dado que tenía que asumir sus clases en la universidad. A partir de agosto de 1898, se añadió la tarea de dirigir la Escuela Municipal de Bellas Artes y Artes Decorativas de Burdeos, mientras se enfrentaba a una situación personal muy dura: después de una larga enfermedad, su mujer, Marie Eyquem, murió el 26 de agosto de 1900⁴, dejándolo solo con cinco hijos. Unos días antes de la muerte de su esposa, escribía a Emil Hübner: “Il faut que chacun ait pour moi la plus grande indulgence. Je suis vraiment détaché du monde. Depuis cinq mois madame Paris est clouée moribonde sur son lit, et je passe mes jours et mes nuits à le disputer à son mal. Hélas ! de jour en jour je vois diminuer mon espérance, et l’avenir le plus sombre s’ouvre devant moi, qui restera seul avec cinq fils en bas âge. Aussi ai-je renoncé jusqu’à nouvel ordre à tout travail, à toute étude, et mon ouvrage commencé est arrêté misérablement”⁵. A pesar de este contexto difícil, realizó un trabajo colosal para poder reunir el material necesario para la redacción del *Essai*. Utilizando la imagen del arquitecto, lo subrayó en su prólogo: “Je ne me suis pas dissimulé combien la tâche est malaisée de construire de toutes pièces un édifice absolument nouveau. Le terrain est vierge ; les matériaux sont inconnus, disséminés. Les rassembler est un travail long et pénible ; les amener à pied d’œuvre, les grouper, les tailler, les appareiller demande une patiente attention ; les dresser harmonieusement exige un soin, une habileté dont je ne me flatte pas” (Paris 1903: VI). Para conseguirlo, Pierre Paris reutilizó el método que había aprendido, entre 1882 y 1885, cuando era miembro de la Escuela Francesa de Atenas (EFA): así como había recorrido Grecia y Asia Menor para estudiar las colecciones de los museos, copiar inscripciones e identificar las ruinas todavía visibles de las ciudades de la Antigüedad, empezó también a recorrer España y Portugal. De hecho, desde su punto de vista, esta experiencia ateniense representaba una garantía de éxito. Por eso precisó en su carta a Louis Liard: “J’estime d’autre part qu’une exploration minutieuse et sagace, telle qu’apprennent à la conduire les membres de l’École d’Athènes durant leur séjour en Grèce et en Asie Mineure, permettrait de recueillir, dans des districts peu fréquentés, en dehors des routes modernes, nombre de documents et d’objets importants”. Sin embargo, en 1895 su solicitud de misión científica fue rechazada: los fondos se habían agotado⁶. Pierre Paris parece haber renovado su petición unos meses después. La carta no se conservó, pero en febrero de 1896 escribió a Louis Liard para agradecerle por haberle concedido una primera subvención de 600 francos (F)⁷. Entonces pudo pedir oficialmente una autorización de ausencia para realizar su primer viaje a España en abril-mayo de 1896 (el curso universitario aún no había finalizado). Se trataba de una simple formalidad: su petición fue aceptada el 13 de marzo⁸.

Hasta 1899, sus sucesivos viajes a lo largo y ancho de la península ibérica le permitieron llevar a cabo el programa que había trazado en 1895 (Figs. 2-6). A este respecto, nos parece necesario corregir un error cometido cuando Georges Demerson publicó los diarios de Pierre Paris (Paris 1979). Su primera misión científica no tuvo lugar en abril-mayo de 1895, sino en estos mismos meses de 1896. El año que está inscrito en uno de los cinco cuadernos de Pierre Paris (a los que tuvimos acceso) es 1895 (Fig. 7), pero se trata de una adición posterior. ¿El error viene del propio Pierre Paris? No parece ser su letra. ¿De uno de sus hijos? No hay

⁴ Archivo de Bordeaux Métropole (ABM), acta de defunción de Burdeos, sección 3, 3 E 339.

⁵ Staatsbibliothek zu Berlin (SB-Berlin), Nachlass Emil Hübner, Kasten 13, carta del 18 de agosto de 1900. Este fondo fue localizado por Jorge Maier Allende. En julio de 2017, nos pidió transcribir estas cartas. Jorge Maier analizó este corpus en una ponencia durante el coloquio internacional *Arqueología en la península ibérica. Más de un siglo de cooperación internacional*, celebrado en la Casa de Velázquez del 15 al 17 de noviembre de 2017. Las actas están en prensa. Le damos las gracias por dejarnos utilizar este corpus para nuestras investigaciones.

⁶ Lo atestigua una nota añadida en la primera página de la carta de Pierre Paris: “Rép^{du} le 4 mai 95. Tous mes regrets. [Tachadura: L’état des crédits.] Tous les crédits sont engagés”.

⁷ AN-Pierrefitte, carta de Pierre Paris a Louis Liard del 28 de febrero de 1896, F/17/17282.

⁸ AN-Pierrefitte, F/17/26788, carta de Pierre Paris al decano de la facultad de letras de Burdeos del 5 de marzo de 1896; borrador de la carta de Louis Liard al rector de la academia de Burdeos del 13 de marzo de 1896.

manera de saberlo. Pero tanto los archivos administrativos como su correspondencia con Léon Heuzey y Emil Hübner (así como sus comentarios en el prólogo del *Essai*, 1903: XIV) confirman la fecha de 1896. De la misma manera, estas correspondencias ayudan a precisar el calendario de sus diferentes viajes durante la segunda mitad de 1897. Por lo tanto, permiten corregir el mapa publicado en 1979 (Paris 1979: 110-111) (Figs. 3-4).

El itinerario seguido confirma que la organización de estas estancias se basó en un plan preconcebido y no improvisado. Cada una de ellas se centró en la exploración de un área específica de la península. Le dieron un buen conocimiento general del nuevo terreno que pretendía estudiar, mientras que la fotografía le permitía documentar los lugares y objetos que descubría, así como las personas que conocía durante sus viajes⁹. El 1 de agosto de 1897, Pierre Paris escribió a Emil Hübner: “Je me propose plus particulièrement d’étudier dans les Musées aussi bien que dans les restes des monuments figurés tout ce qui concerne la civilisation et l’art indigènes avant et pendant la domination romaine. Plus tard je visiterai, à ce point de vue, le Nord Ouest de l’Espagne et le Portugal, plus tard encore les provinces méridionales”¹⁰. Sin embargo, el hallazgo fortuito del busto de La Alcudia, unos días después, lo llevó a modificar sus planes. Hubo un verdadero *efecto Dama de Elche*. Para Pierre Paris, que empezaba a estudiar la cultura ibérica, la compra de la escultura y su rápida publicación en la colección de los *Monuments et mémoires de la fondation Piot* (Paris 1897) fueron un formidable acelerador: la entrada del busto al Museo del Louvre, las numerosas y rápidas publicaciones que siguieron a las de Pierre Paris –y que superaron el círculo restringido de los historiadores del arte antiguo y de los arqueólogos– dieron de repente una gran visibilidad tanto a su nuevo objeto de estudio como a sus propios trabajos. Tal éxito –un golpe de suerte– solo podía animarlo a continuar por este camino. Fue, sin duda, este efecto Dama de Elche el que lo llevó a dar prioridad a la exploración del sureste. Los diferentes mapas (especialmente las Figs. 3-6) muestran que hasta 1899 prestó una atención especial a esta zona. Por una parte, tanto el descubrimiento de La Alcudia como los valiosos hallazgos que venían apareciendo desde hacía varios años en esta región (las esculturas del Cerro de los Santos, la bicha de Balazote o las esfinges de Agost, etc.) debieron de incitar a Pierre Paris a profundizar en su exploración. El 5 de julio de 1898, después de haber recorrido la costa entre Cartagena y Adra, pasando por Villaricos, escribió a Léon Heuzey: “Je n’ai pas dépassé Adra ; je verrai cet automne à continuer cette exploration, mais j’avoue que je me sens plus tenté par les provinces d’Albacete, Murcie et Alicante, où tout ce que j’ai vu est beaucoup plus original”¹¹. También tenía la esperanza de encontrar otras esculturas igualmente espectaculares. El 12 de marzo de 1898, contestaba a la señora Johnston (miembro de una familia adinerada de Burdeos): “Je vous remercie infiniment de vos aimables félicitations. La dame d’Elche mérite en effet l’intérêt que lui portent déjà tous les amants de l’art grec. Je vais partir pour essayer de lui trouver quelques sœurs, sans me dissimuler que c’est fort difficile”¹².

La elección del sureste peninsular como campo de estudio privilegiado fue, por lo tanto, el resultado de la combinación de varios factores: el proyecto personal de un ateniense ambicioso, bien acogido por el Ministerio de Instrucción Pública, una actualidad arqueológica muy estimulante, sin olvidar la información disponible relativa a la riqueza arqueológica de la región, bien conocida por los lectores franceses gracias a las publicaciones de Arthur Engel (Engel 1892, 1896). No menos importante fue el gusto de Pierre Paris por los viajes y su sensibilidad por la belleza de los violentos contrastes que le ofrecía el entorno de los yacimientos del Levante y que le fascinaba, como lo atestiguan las largas y numerosas descripciones que integró en sus estudios y que conformaban una auténtica poesía de los paisajes.

⁹ Prueba de ello es un álbum conservado en el Archivo Histórico de la Casa de Velázquez, AH-2, nº 138 bis. No se sabe cuándo Pierre Paris lo constituyó (es su escritura la que aparece en los pies de las fotografías); sin embargo, varios detalles indican que data de 1896.

¹⁰ SB-Berlin, Nachlass Emil Hübner, Kasten 13.

¹¹ BIF, archivo Léon Heuzey, Ms 5774.

¹² AN-Pierrefitte, AB/XIX/3301, legajo 9.

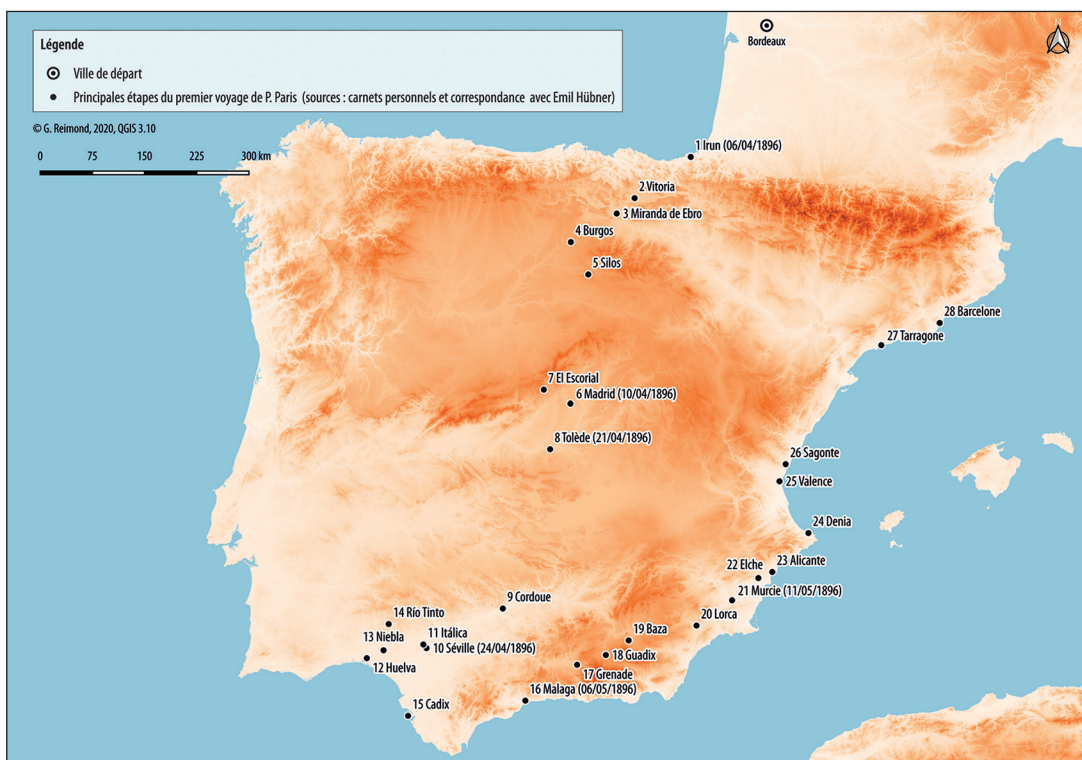


Fig. 2: Itinerario del primer viaje arqueológico de Pierre Paris (1896). © G. Reimond.

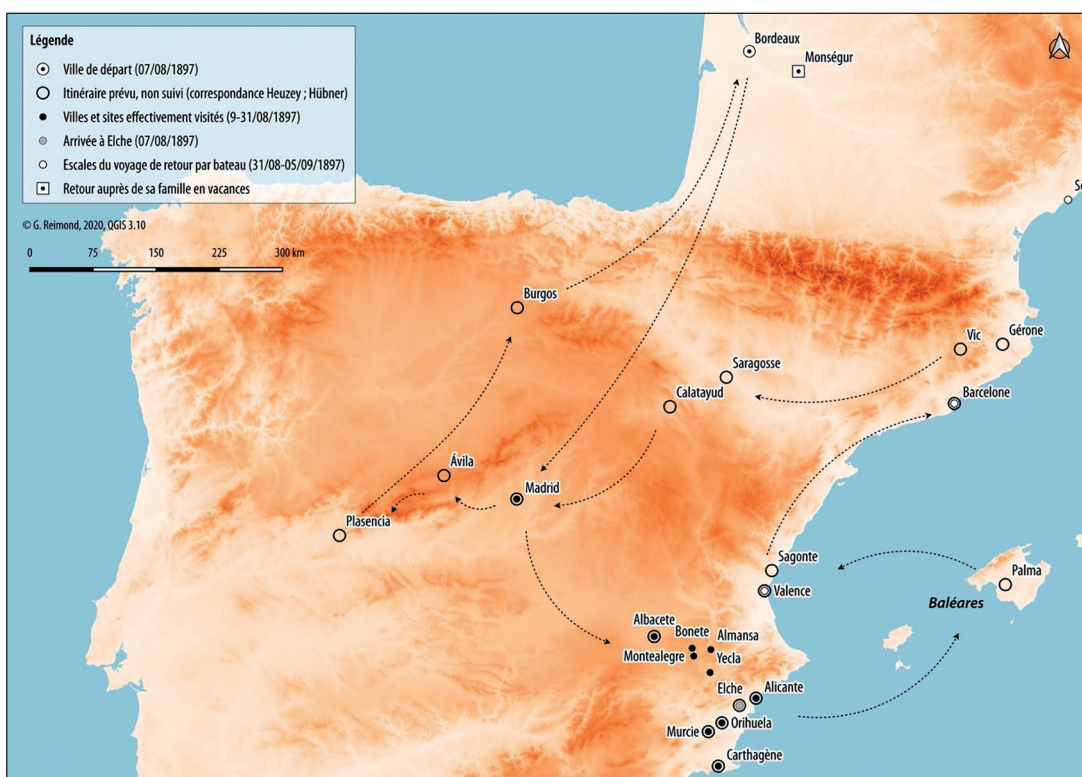


Fig. 3: Itinerario del viaje del verano de 1897. © G. Reimond.

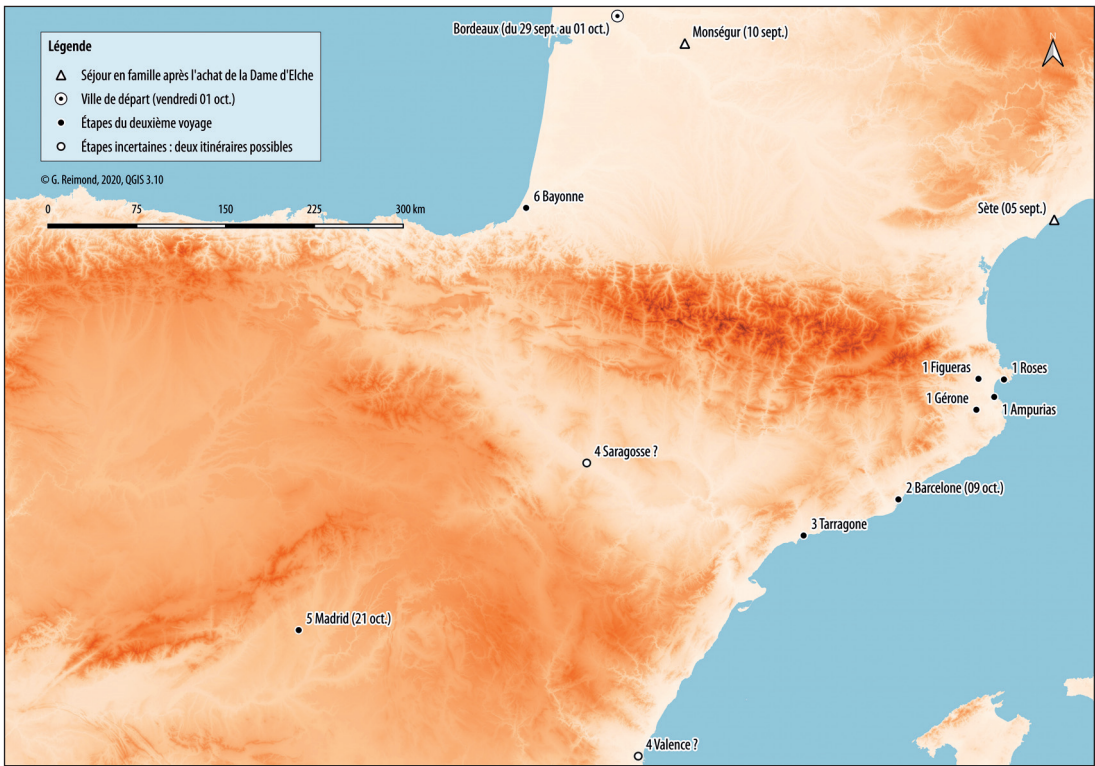


Fig. 4: Itinerario del viaje del otoño de 1897. © G. Reimond.

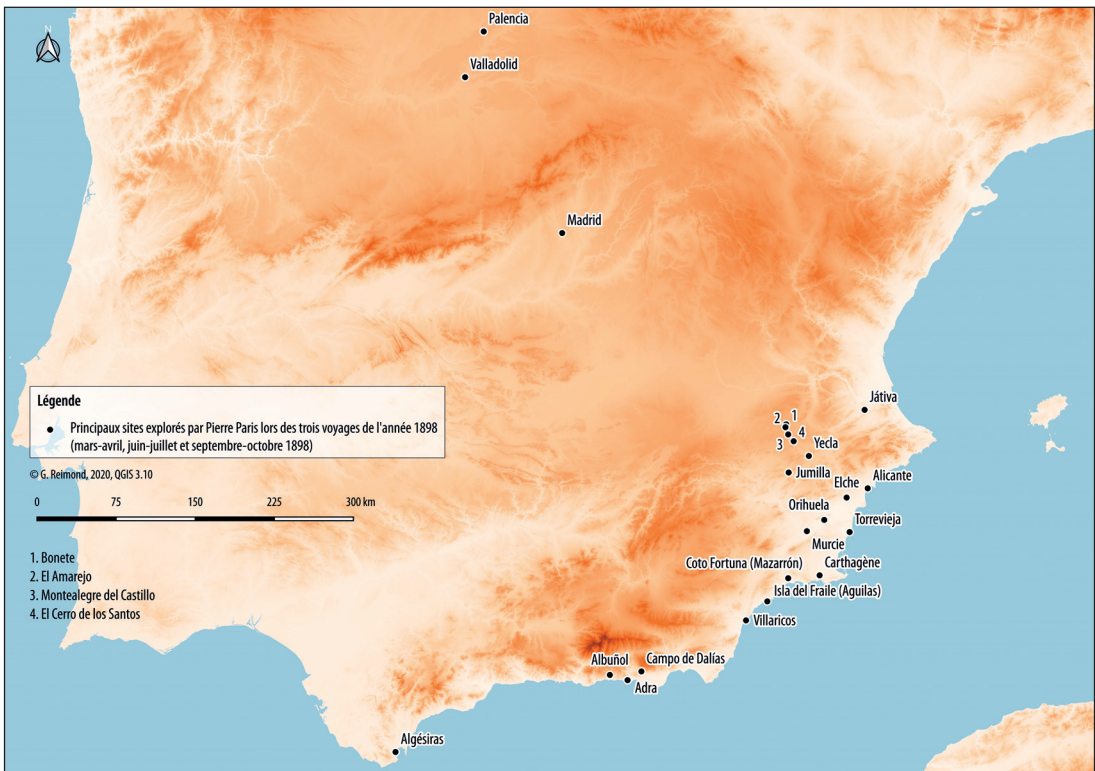


Fig. 5: Itinerario de los viajes del año 1898. © G. Reimond.



Fig. 6: Yacimientos explorados durante el viaje del año 1899. © G. Reimond.

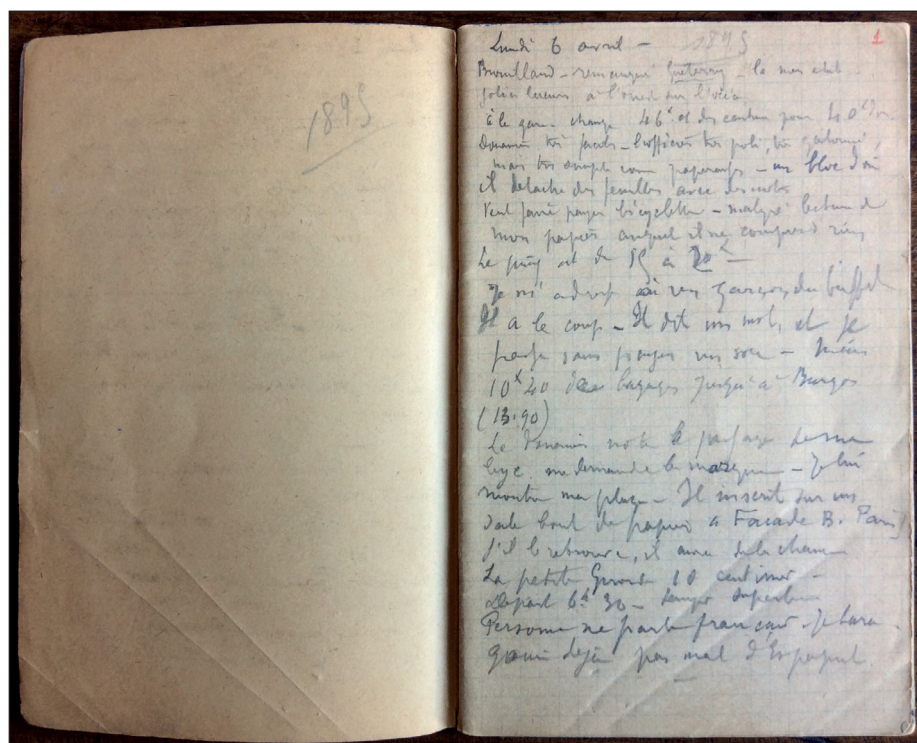


Fig. 7: Primera página del cuaderno de Pierre Paris publicado en 1979 por G. Demerson. © Beyssac, Archivo Paris-Philippe.

3. EL TRABAJO DE CAMPO: DISPERSIÓN, FRAGMENTACIÓN Y DESCONTEXTUALIZACIÓN

En 1898 o 1899, en una nota que debió de enviar al Decanato de la Facultad de Letras de Burdeos, Pierre Paris recalca el interés de sus hallazgos: “j’ai relevé dans les ruines et les collections de nombreux fragments céramiques qui jettent un jour tout nouveau sur l’industrie indigène. J’en ai rapporté beaucoup pour notre musée de la Faculté. C’est une collection très humble, mais unique”¹³. En efecto, el material cerámico que recogió constituyó una parte sustancial de su documentación a la hora de redactar el *Essai*. De hecho, el capítulo que dedicó a este tema forma parte de los más extensos, junto al que versa sobre la escultura ibérica.

Una gran parte de los vasos encontrados provenían de los yacimientos del sureste español: La Alberca, Monteagudo, Redován, El Cabezo Lucero, Archena, Coimbra del Barranco Ancho. Pero Pierre Paris dio una importancia especial al material descubierto en El Amarejo (abril de 1898 y abril de 1899), El Castellar de Meca (agosto de 1899 en compañía de su colega bordelés Pierre Waltz), y Elche (Fig. 8). En ningún caso se trató de excavaciones sistemáticas sino más bien de prospecciones y exploraciones comparables a los viajes epigráficos que hacían los miembros de la EFA en Grecia y Asia Menor (Radet 1901: 259-270). No podía ser de otra manera. Para cada campaña, Pierre Paris tenía poco tiempo, en general unas semanas. En la primavera de 1898, cuando obtuvo una autorización de su universidad para ausentarse y quedarse varios meses en España¹⁴, una de sus más largas estancias, la salud de su esposa le obligó a regresar a Francia a toda prisa y a dividir su viaje en dos¹⁵. Sus recursos financieros también eran limitados. En 1898, recibió 1 000 F de Louis Liard para emprender un nuevo viaje a España; con otros recursos que había reunido, podía contar con 3 000 F¹⁶. En 1899, tenía 2 000 F, una subvención recibida del Institut de France (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1898: 755). Otra limitación –habitual– se imponía al arqueólogo: la imposibilidad de excavar campos cultivados; fue el caso en El Amarejo, donde tuvo que renunciar a indagar tumbas que había localizado: “il aurait fallu pour cela endommager sérieusement les vignes. Partout la culture est l’ennemie de l’archéologie” (Paris 1904: 7). Si bien se benefició de la valiosa ayuda de sus contactos locales, como el maestro de escuela de Bonete, Pascual Serrano, no pudo contar con ningún equipo y trabajó solo (aunque pudo contratar a algunos obreros en El Amarejo). Paris estaba llegando al límite de su actividad individual, lo que hará más necesario construir una verdadera Escuela Francesa de España, capaz de apoyar la acción de sus miembros y emprender proyectos más ambiciosos.

En cuanto a su método sobre el terreno, cabe recordar que, desde su regreso de Grecia en 1885, su actividad había sido la de un arqueólogo de gabinete, de un historiador del arte; en 1898-1899, Pierre Paris había dejado de excavar desde hacía casi quince años. No es de extrañar, en este contexto, que los reflejos que movilizó fueran los que había aprendido en Grecia: prospección y exploración de superficie, excavaciones sumarias. De hecho, cuando pudo realizar un trabajo más profundo, por ejemplo en El Amarejo, procedió como lo había hecho en Elatea y como lo iba a hacer en Osuna (Paris 1892b: 39, 42, 89; Engel y Paris 1906: 380, 385, pl. XXIV-B): abriendo zanjas hasta dar con un muro. “À l’Amarejo j’ai fait plusieurs tranchées en croix au sommet du mamelon : je n’y ai trouvé aucune trace de construction, mais seulement des fragments de poteries mêlés avec beaucoup d’os d’animaux” (Paris 1904: 133). Este método ya era muy criticado entre los arqueólogos, pero su utilización se mantenía por ser considerado el más rápido y económico (Eberhardt 2012: 163-164). Por lo demás, se conformó con una exploración de

¹³ Archivo Departamental de la Gironde (AD-Gironde), nota manuscrita sin fecha, 1603 AW 6 (sobre el museo de la facultad evocado por Pierre Paris, véase Lagrange y Miane 2011).

¹⁴ AN-Pierrefitte, F/17/26788, carta de Pierre Paris al decano Paul Stapfer del 25 de febrero de 1898.

¹⁵ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 19 de abril de 1898.

¹⁶ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 1 de febrero de 1898.

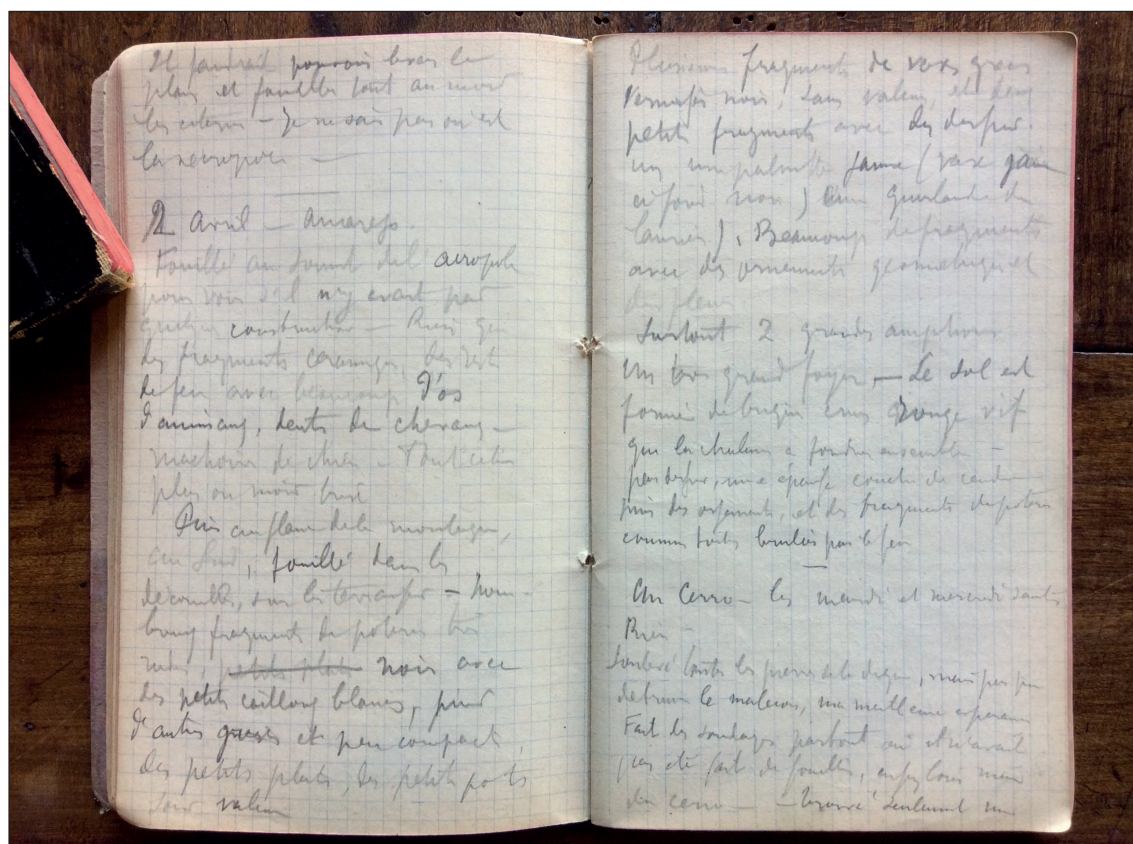


Fig. 8: Extracto de un cuaderno inédito de Pierre Paris: notas sobre El Amarejo. © Beyssac, Archivo Paris-Philippe.

superficie. En una carta a Léon Heuzey, le contaba sus hallazgos sobre “le flanc d’une acropole appelée Amarejo, absolument inconnue, et couverte de tessons de poteries”¹⁷. En El Castellar de Meca, varios años después, con motivo de su segunda visita, la experiencia fue la misma: “sur la pente même, déjà douce, du plateau dominant, des milliers de petits tessons ont roulé depuis le faite, entraînés par les pluies, gris, jaunes et rouges, errante poussière des pauvres ou riches vaisselles que les siècles ont éparpillés. Ces très modestes débris [...] vont être comme l’obsession du visiteur. Les yeux se baissent invinciblement vers ces humbles fragments multipliés à l’infini ; le pied les dégage et les pousse d’instinct, la main se baisse pour les ramasser, les retourner, les tâter” (Paris 1921: 58-59). Por lo tanto, Pierre Paris se encontró frente a un material completamente desordenado y sin ningún contexto arqueológico. Incluso cuando trabajó en espacios más claramente delimitados, como en el caso de los sondeos que efectuó en las cisternas y los depósitos de almacenaje de El Castellar de Meca, no supo proceder con más rigor o no tuvo el tiempo necesario para hacerlo: “pas une seule fois, même dans les citernes, je n’ai eu l’occasion de remarquer que les tessons fussent disposés par couches chronologiques. C’est un éparpillement confus, un pêle-mêle désordonné à la surface du sol comme au sein de la couche de terre, du reste peu épaisse. Il y a là un problème dont je n’entrevois pas la solution” (Paris 1904: 14). A la dispersión del material se añadía su extrema fragmentación. Así lo contaba a Léon Heuzey a propósito de El Amarejo: “j’ai découvert 1° un petit vase complet, couvert de [tachadura: poteries] dessins géométriques. 2° De nombreux fragments d’une grande jarre décorée de fleurs et de rinceaux bruns, dans le genre mycénien. 3° De nombreux fragments d’une autre jarre aussi très grande, à dessins géométriques. [...] L’acropole est malheureusement

¹⁷ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898.

bouleversée, et il y a peu d'espoir de rien trouver de complet"¹⁸. Y en septiembre de 1899, desde El Castellar de Meca: "je n'ai pu rencontrer un seul objet complet, mais j'ai recueilli de très importants débris céramiques, entre autres un fragment de vase avec inscription ibérique, peut-être un alphabet, comme sur des vases grecs, et aussi un fragment de figure dans le style des figures archaïques des vases grecs"¹⁹. No exageraba al señalar la confusión y la anarquía que prevalecían en la superficie. Cuando Santiago Broncano y Juan Blánquez reanudaron las excavaciones en El Amarejo en agosto de 1978, hicieron unas observaciones bastante similares: por un lado, subrayaron las frecuentes alteraciones en los depósitos con la intrusión de fragmentos cerámicos en estratos que no les correspondían; por otro lado, hicieron hincapié en la fragmentación y la dispersión de los restos cerámicos, así como en el cambio de su coloración, relacionando estas características con la destrucción violenta y el incendio del poblado hacia finales del siglo III y principios del siglo II a. C. (Broncano Rodríguez y Blánquez Pérez 1985: 31, 301). En este contexto, organizar y registrar la información era necesariamente un reto difícil de superar para un Pierre Paris que ya no estaba acostumbrado a excavar y que tampoco podía contar con una sólida experiencia al respecto. Esta se limitaba a los trabajos que había llevado a cabo en Delos y Elatea entre 1882 y 1885 (Paris 1884, 1892b; Reimond, 2013, 2016). Sin embargo, no parecía ser plenamente consciente de los límites de su propio método: "Quelques-uns seulement des débris ou des vases dont j'ai parlé proviennent de fouilles scientifiques et même de sondages plutôt que de fouilles. Ce sont ceux que j'ai rapportés de l'Amarejo et de Meca" (1904: 132-133).

Lo que permitió a Pierre Paris considerar que su trabajo de campo cumplía con los requisitos de la ciencia de su tiempo está vinculado con otra dimensión de su enfoque. Se trata del papel que dio a los restos materiales, incluso a los más insignificantes, convertidos en documentos que permitían reconstruir el pasado de una civilización desaparecida para la que los textos (que no tienen en absoluto una posición central en el *Essai*) eran de poca ayuda. En este sentido, sí que aplicó una ciencia positiva característica de su tiempo y reflejo de su formación académica (véase por ejemplo Dumont 1874a). En abril de 1898, escribía a Léon Heuzey: "J'emporte soigneusement mes débris dans une caisse [los fragmentos de El Amarejo], que je vous expédierai d'Alicante; au Louvre, on les nettoiera, si vous les en jugez dignes"²⁰. El cuidado en la ilustración del *Essai* es otra prueba de ello. Para el capítulo sobre la cerámica, el texto viene acompañado de 211 figuras (de yacimientos y de fragmentos de los vasos) y de una hermosa lámina en color sobre la que se abre el volumen. Se utilizaron varias técnicas para su realización: la fototipia, el grabado, la acuarela. En cuanto a los dibujos arqueológicos, algunos están firmados y llevan las iniciales "PP". A pesar de sus escasas aptitudes para el dibujo, Pierre Paris tuvo que hacerlos él mismo. Para los más complejos, recurrió a tres alumnos de la Escuela Municipal de Bellas Artes y Artes Decorativas de Burdeos: Dupas, Bertin y Lailhaca (Paris 1903: XIV). De hecho, esta documentación gráfica así como las descripciones minuciosas de los yacimientos visitados y de las piezas halladas forman, más allá de las conclusiones e interpretaciones de Pierre Paris, una de las contribuciones más valiosas de su trabajo, a pesar de la ausencia casi completa de información relativa a la localización exacta de las excavaciones y de los hallazgos, especialmente en lo que a El Amarejo y El Castellar de Meca se refiere (Broncano Rodríguez 1984: 76-79, 1986: 56-70, 106-112; Broncano Rodríguez y Blánquez Pérez 1985: 11-12; Lorrio Alvarado 2011: 100).

¹⁸ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898.

¹⁹ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 6 de septiembre de 1899.

²⁰ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898 (sobre la cerámica ibérica conservada en el museo parisino, véase Rouillard, Truszkowski, Sievers y Chapa Brunet 1997: 136-183).

4. ALBERT DUMONT, EDMOND POTTIER Y LOS DEMÁS: LOS PUNTOS DE PARTIDA DE PIERRE PARIS

Pierre Paris identificó explícitamente la existencia de una cerámica ibérica que definió como original, indígena –por oposición a una cerámica importada–, utilizada entre los tiempos prehistóricos y la época romana, fácilmente reconocible gracias a los motivos de su decoración (Paris 1904: 2). Sin embargo, tal y como no podía concebir que se desarrollase una escultura ibérica liberada de los influjos recibidos del Mediterráneo oriental (Rouillard 1996), la existencia de esta cerámica ibérica no se podía explicar, según él, sin recurrir a estos modelos extranjeros, especialmente a los griegos: “l’originalité de cet art indigène n’est pas absolue” (Paris 1904: 2). Esta valoración, sobre la que se abre el capítulo dedicado a la cerámica, no era la conclusión de un análisis riguroso sino un punto de partida que iba a orientar su interpretación posterior. Estos presupuestos se apoyaban en cuatro pilares firmemente arraigados en el espíritu de Pierre Paris. Constituían su marco mental: un helenocentrismo muy marcado, un pensamiento evolucionista, un espíritu colonialista que no dudaba de la existencia de razas superiores e inferiores cuyo nivel de desarrollo era distinto en el tiempo (lo que en sus escritos aparecía tras la oposición entre bárbaros y pueblos civilizados) y, finalmente, el uso del difusionismo para explicar los cambios que ocurrían dentro de la cultura material de estos pueblos bárbaros.

Sobre este último punto, daba una gran importancia a las dinámicas comerciales: “le commerce les noua [los iberos] plus solidement que les simples hasards de la mer [remite a los relatos de los *nóstoi*]; les marchands orientaux apportèrent aux rivages ibériques les produits ouvrés dans leurs ateliers féconds” (Paris 1904: 2). Su enfoque estaba en consonancia con los trabajos de Albert Dumont y su escuela. Cabe recordar que mientras Pierre Paris se formaba en arqueología e historia del arte hacia 1880, Albert Dumont, figura tutelar de la disciplina cuyo trabajo fue continuado por investigadores como Edmond Pottier, Jules Martha y Maxime Collignon, insistía en la necesidad de renovar los estudios de ceramología. Basándose en el trabajo de los eruditos alemanes (en particular los de Eduard Gerhard, Otto Jahn y Alexander Conze), Dumont inició un nuevo enfoque en el estudio de las producciones cerámicas, ya fueran estatuillas de terracota o vasos pintados. Antes de él, los estudiosos se habían preocupado principalmente de estudiar la decoración de estos vasos. A partir de entonces, se empezó a considerar estos restos en toda su complejidad: proceso de fabricación, forma, decoración, origen, clasificación (seriación con el objetivo de establecer tipologías²¹) y reconocimiento de su papel como fósil-guía. En última instancia, esta nueva aproximación debía permitir un estudio de las relaciones comerciales que habían unido, en épocas remotas, las diferentes culturas de la cuenca mediterránea (Dumont 1874b; Dumont y Chaplain 1888-1890; Rayet y Collignon 1888; véase también Gran-Aymerich 2007: 227-232).

Cuando Pierre Paris empezó su exploración del sureste peninsular, lo hizo a partir de esta cultura científica como lo demuestran los dos primeros párrafos del capítulo del *Essai* que dedicó a la cerámica: “Il en est de l’antique Ibérie comme de la Grèce”, escribía, son los restos materiales los que permiten acercarse al pasado remoto y, dentro de ellos, la cerámica es un material privilegiado por su riqueza y por haberse conservado en grandes cantidades (Paris 1904: 1). Su enfoque encajaba perfectamente con el que Edmond Pottier desarrolló en 1896 en su *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, una obra a la que se remitió

²¹ Pierre Paris estaba familiarizado con esta actividad de clasificación y de elaboración de corpus documentales: el primer trabajo que le encargó Paul Foucart, director de la EFA, fue la redacción de un *Supplément au catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d’Athènes* para completar el catálogo realizado en 1880 por Jules Martha (Heuzey 1886: 100). Además, consagró una parte sustancial de su tesis doctoral a la elaboración del catálogo de las inscripciones y de los exvotos de terracota encontrados en la ciudad de Elatea y en el santuario de Atenea Kranaia (Paris 1892b). Por otra parte, publicó con sus alumnos del seminario de arqueología un catálogo de los yesos que había reunido para constituir el museo de la facultad de letras (Paris 1892a; Lagrange y Miane 2011; Morinière 2014, 2016).

Pierre Paris (Paris 1904: 3). La cita que damos a continuación es larga, pero vale la pena transcribirla en su totalidad: “Je ne veux pas terminer sans dire un mot du résultat le plus merveilleux que la connaissance de l’antiquité doit à l’étude des poteries. Je dis merveilleux, parce que le contraste est plus complet encore entre la condition très humble des objets et l’importance des faits révélés par eux. Il ne s’agit plus, en effet, de vases ornés de sujets peints, de figures plus ou moins habilement dessinées : il s’agit de simples tessons que bien des gens verraient sans déplaisir jeter au coin de la borne. Ce sont des fragments recueillis à Mycènes, à Tirynthe, à Rhodes, en Crète, des vases garnis de cercles, de lacis, de zigzags, parfois de formes végétales bizarres qu’on dirait empruntées à la flore maritime plutôt qu’à la flore terrestre (Salle A). On n’y voit point encore apparaître d’animaux ni de silhouettes humaines ; c’est de la poterie presque sauvage. C’est pourtant avec ces modestes dessins qu’on résout actuellement les problèmes les plus obscurs de l’histoire grecque primitive ; c’est grâce à eux qu’on peut établir les rapports des peuplades grecques entre elles, retrouver la chronologie des cités disparues dans une période antérieure à tout document littéraire, antérieure même à l’usage de l’écriture dans le bassin méditerranéen. Ce décor linéaire et végétal, dit *mycénien*, constitue, en effet, un style à part dans l’ensemble des céramiques connues. Partout où il se trouve, on peut affirmer qu’une même civilisation a régné. S’il est dû à des fabriques locales, disséminées sur l’étendue de la Grèce, des Cyclades et de la côte d’Asie, il faut croire que ces fabriques avaient des relations entre elles ou qu’elles travaillaient d’après des modèles communs, puisqu’elles produisent des dessins identiques” (Pottier 1896: 37-38). A continuación, Pottier admitía, para situar el mundo micénico en el tiempo, las fechas proporcionadas por los trabajos más recientes –en su momento– según el método empleado por William M. Flinders Petrie en Egipto: el *cross dating*, al encontrar cerámica micénica en contextos egipcios datables, permitía establecer un sincronismo cronológico entre Grecia y Egipto. De esta manera, concluía Pottier, “Il y a trente ans, on n’avait aucune idée de la Grèce avant l’an 1000. Il y a quinze ans, on avait déjà conquis cinq ou six siècles sur le passé. Aujourd’hui nous reportons de dix à quinze siècles en arrière les bornes du domaine qu’il nous est permis d’explorer. Il est indéniable que l’honneur de ces grandes découvertes revient surtout à la céramographie” (Pottier 1896: 40; véase también Tsountas y Manatt 1897: cap. XIII; Gran-Aymerich 2007: 278).

Es evidente que este tipo de lectura condicionó a Pierre Paris. Este trasfondo ayuda a comprender el análisis que hizo en el *Essai* del material cerámico encontrado durante sus viajes arqueológicos. El curso de su razonamiento se puede resumir de la manera siguiente. 1. Dada la descontextualización de las piezas halladas y su interés personal por la historia del arte, privilegió un análisis estilístico de los fragmentos que encontró. 2. Percibió paralelos entre la decoración de los vasos micénicos y la de los vasos ibéricos. En 1898, ya escribía a Léon Heuzey a propósito de El Amarejo: “Il me semble que cela fleure le phénicien, peut-être le mycénien à plein nez ; d’ailleurs, c’est le style de quelques tessons d’Elche qui vous avaient interrogé, je crois”²². 3. Por lo tanto, hubo relaciones comerciales tempranas entre ambas culturas. 4. A continuación, aceptando las teorías más recientes, fechaba el mundo micénico entre 1400 y 1100 a. C. 5. De ahí su conclusión, que es una especie de transposición en el ámbito peninsular del texto de Pottier que acabamos de citar: “Comme les colonies phocéennes ne se sont établies sur les côtes d’Espagne qu’au VII^e siècle, c’est six ou sept cents ans que l’étude des antiquités ibériques permet de faire gagner à l’influence de la Grèce sur les peuples de la Péninsule” (Paris 1904: 3). La formulación de la frase es interesante: está claro que le importaba tanto, si no más, participar en una nueva conquista del helenismo como estudiar la cultura ibérica por sí misma. Él mismo lo reconocía: “Tout cela me donne bien des lumières pour les rapports de l’Espagne et de la Grèce, que j’étudie surtout”²³. De hecho, el *Essai* no pretendía dar una historia completa de la cerámica peninsular. Así justificó el descartar el estudio de la cerámica campaniforme a pesar de su interés: “cette poterie, tout intéressante qu’elle soit, doit rester en hors de mon sujet, car elle ne témoigne d’aucune influence étrangère” (Paris 1904: 40).

²² BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898.

²³ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 6 de septiembre de 1899.

5. *QUOD ERAT DEMONSTRANDUM*: LA CERÁMICA DEL SURESTE ES IBERO-MICÉNICA

De entrada, Pierre Paris propuso caracterizar el material que había recogido como cerámica ibero-micénica (Paris 1904: 3), aunque pudo hablar también de cerámica ibero-griega (Paris 1904: 39). Ahora bien, no se ha subrayado suficientemente, a nuestro entender, el papel que jugó el argumento de autoridad en el fundamento de la filiación micénica establecida por Pierre Paris, quien, recordémoslo otra vez, tenía poca experiencia en el terreno de la arqueología ibérica y necesitaba apoyos científicos. Entre los maestros de la arqueología francesa de la época, Georges Perrot no solo actuó como un primer respaldo, sino que le enseñó el camino²⁴. Uno de los puntos de partida de Pierre Paris fue, en efecto, el comentario dejado por Perrot sobre un *kalathos* encontrado por Pablo Gil y Gil en Azaila (Beltrán Lloris 2013: 491-492). Después de haber subrayado la dificultad de definir el origen del estilo micénico, explicó que era en cambio más fácil fijar los límites “du vaste domaine où [...] cette fabrique a placé ses produits”: Grecia, Egipto, Fenicia, Tesalia, Asia Menor, Rodas, Chipre, Italia oriental y Sicilia, antes de añadir que “on en cite même un que le commerce aurait porté, dans l’antiquité, jusqu’en Espagne” (Fig. 9). Georges Perrot adjuntó una nota: “Furtwängler a bien voulu me signaler le vase auquel je fais allusion. C’est une boîte munie de son couvercle, qui appartient à la dernière époque de la fabrication mycénienne. Elle est figurée dans la planche III du tome I du livre de Gascon de Golos [sic], Saragoza [sic]. L’auteur, à la page 40, la rattache à la *cerámica ibérica*; mais il n’y aurait pas à se méprendre sur le caractère du monument. Le lieu où il a été trouvé n’est pas signalé, mais la pièce a été découverte en Espagne” (Perrot y Chipiez 1894: 940-941 y n. 5). Por lo tanto, Georges Perrot y Adolf Furtwängler consideraban el *kalathos* como un vaso micénico tardío exportado hasta el extremo occidental del Mediterráneo. Pierre Paris corrigió esta apreciación, aceptando la interpretación que habían dado Anselmo y Pedro Gascón de Gotor (1890: 40-42, lám. III, vol. 1). El vaso de la colección Gil era ibérico. En cambio, retuvo lo que le pareció más importante en el comentario de Georges Perrot: la idea de buscar las huellas de los micénicos en España (Paris 1904: 43-44). A partir de entonces, si Léon Heuzey fue el garante científico de Pierre Paris para el estudio de la escultura ibérica, Georges Perrot fue uno

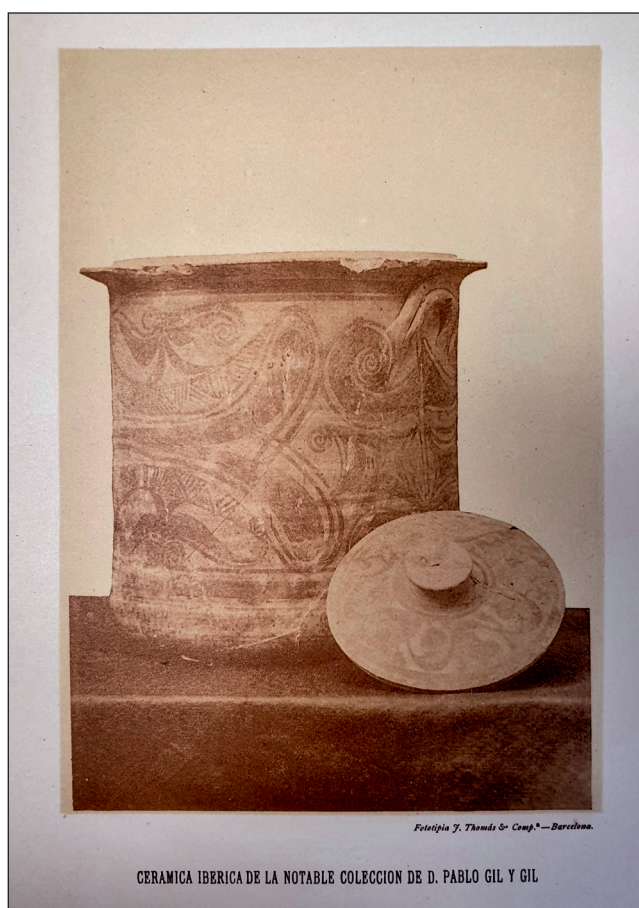


Fig. 9: El *kalathos* interpretado como micénico por A. Furtwängler y G. Perrot. Fuente: Gascón de Gotor 1890 (= Paris 1904: fig. 16).

²⁴ Primer titular de la primera cátedra de arqueología creada en una universidad en Francia (1876), Georges Perrot era, desde 1883, director de la École normale supérieure y co-director de la *Revue archéologique*. Presidente del Institut de France (1903), será secretario perpetuo de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de 1904 a su muerte, en 1914 (Chevalier 2016).

de los primeros en apoyar su tesis micénica aplicada a la cerámica. El 12 de julio de 1899, fue él quien presentó y leyó ante l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres una disertación sobre la *Céramique espagnole à décor géométrique et mycénien*, acompañada de 21 láminas ejecutadas por el propio Pierre Paris. Según el resumen que hizo Georges Perrot, vemos que, ya en este momento, buena parte de la teoría de Pierre Paris estaba formulada. 1. Los fragmentos recogidos en el sureste de la península ibérica presentaban una analogía obvia con la cerámica geométrica y micénica. 2. Sin embargo, no se trataba de vasos importados: la técnica de fabricación era distinta, así como los motivos ("l'imagination est ici plus pauvre, l'exécution moins brillante"). 3. La hipótesis de Pierre Paris, por lo tanto, era que se trataba de "un art indigène qui, de fort bonne heure, se serait inspiré de types apportés de l'Orient, mais aurait ensuite, pendant de longs siècles, continué de les reproduire sans se renouveler par de nouveaux contacts avec la Grèce plus civilisée. Cet art conservateur et routinier, comme on voudra, s'est maintenu, sans changements appréciables, au moins jusqu'aux premiers temps de la conquête romaine [...]. Ce qui reste toujours obscur, c'est la voie par laquelle la communication s'est établie entre la Grèce primitive et ces peuplades lointaines" (Perrot 1899). Al subrayar, al final de su presentación, que Pierre Paris proseguía su investigación con rara perseverancia, lo animaba a continuar por este camino.

Edmond Pottier (Rouet 2008), conservador adjunto del Departamento de Antigüedades Orientales y de la Cerámica Antigua del Museo del Louvre, fue la segunda persona que confirmó a Pierre Paris en la idea de que estaba siguiendo el camino correcto. En mayo de 1899, le escribió para pedirle una reproducción de varios fragmentos que había enviado al Louvre. Afirmó dirigirse a Pottier para no cansar a Léon Heuzey: "je sais sa vue fatiguée, et [...] ma mauvaise écriture n'est pas faite pour la reposer". En realidad, era solo un –mal– pretexto. Quería conocer la opinión de Pottier sobre la cerámica que había recogido en el sureste de España²⁵. Desgraciadamente, no tenemos la respuesta del conservador adjunto. Sin embargo, una segunda carta de Pierre Paris atestigua que Edmond Pottier parecía convencido, o al menos que la tesis micénica no le parecía arriesgada: "Votre aimable et prompt réponse m'a fait grand plaisir ; je vois que je ne m'étais pas trompé sur l'intérêt de mes tessons hispano-mycéniens. Déjà, j'ai rédigé une partie de mon étude, et j'ai insisté sur des rapprochements très nets avec le mycénien d'une part et les vases ioniens et italiques que vous me signalés [sic], en particulier avec les vases de Thapsos. Ce style géométrique parfois, puis floral et animal est extrêmement ancien en Espagne, et a duré longtemps (dans un vase à décor géométrique d'Elche on a trouvé un as romain) ; il a été certainement importé, mais les vases eux-mêmes ont été décorés et fabriqués sur place. Il y a en particulier des rapports très singuliers avec les vases attiques et les vases béotiens publiés dans le Jahrbuch²⁶. Tout cela, je pense, fera un ensemble curieux, et j'espère, dans mes prochains voyages recueillir des documents de plus en plus nombreux et précis. Je garde précieusement votre lettre dont les indications vont si heureusement compléter mes idées"²⁷.

Estos diversos intercambios muestran que, hacia 1900, la tesis micénica defendida por Pierre Paris había encontrado un oído atento entre dos (tres si añadimos a Adolf Furtwängler) respetados estudiosos del arte antiguo que gozaban de una gran autoridad intelectual y científica. Por muy arriesgada que nos parezca hoy en día, hay que tomarla por lo que es: un reflejo de los tanteos iniciales, de los primeros intentos de arrojar algo de luz sobre un nuevo objeto de estudio que en aquel entonces era casi desconocido. En la perspectiva de una *arqueología del saber* (Payen 2005: 9-11; Olivier 2018: 168-170), entendida como el estudio de la forma en que se ha construido nuestro conocimiento del pasado, debemos ver en esta adscripción de la cerámica ibérica a un tiempo micénico una primera capa sedimentaria, un primer estrato de interpretación.

²⁵ Archivo del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo del Louvre (ML-DAO), fondo Edmond Pottier, Ms 305 (6) 111-197, carta del 19 de mayo de 1899.

²⁶ Pierre Paris remite probablemente al trabajo de Böhlau 1888.

²⁷ ML-DAO, Ms 305 (6) 111-197, carta del 26 de mayo de 1899.

El hecho de privilegiar el análisis de la decoración de los fragmentos hallados –pero veremos que Pierre Paris no descuidó ni el estudio de las formas ni el del proceso de fabricación– fue decisivo para que pudiera desarrollar su tesis micénica. Eso explica que abordara esta cuestión al final del capítulo, aunque se tratara de indagar el origen de esta cerámica, después de haber presentado las características decorativas y formales de la vajilla ibérica, un paso previo indispensable para que pudiera establecer analogías con las producciones cerámicas del Mediterráneo oriental. Pierre Rouillard ya señaló hace tiempo con acierto (1996: 38) que, limitándose a las imágenes, se podía entender la filiación micénica propuesta por Pierre Paris. Intentaremos a continuación desglosar su razonamiento. Los corpus y estudios monográficos publicados en Alemania y Francia le dieron las herramientas necesarias para llevar a cabo su trabajo de comparación, entre otras las obras de Georges Perrot y Charles Chipiez (1885), Edmond Pottier (1897), Adolf Furtwängler y Georg Loeschcke (1886), así como las de Heinrich Schliemann (1878, 1885) o Wilhelm Dörpfeld (1902). Estas publicaciones proporcionaron a Pierre Paris un vasto repertorio del que extrajo las imágenes que necesitaba para justificar las conexiones que percibió entre la cerámica ibérica y la de Chipre, Tera, Rodas, el Dípilon, de Beocia, Micenas, Tirinto, Troya o Italia. Cada nuevo paso en su razonamiento iba acompañado de abundantes notas de pie de página en las que remitía al lector a las figuras y láminas de las obras que citaba. La estructura decorativa de la vajilla fue un primer argumento (Paris 1904: 115). Encontró paralelos en el Mediterráneo oriental para la disposición en banda y, sobre todo, en metopa (Fig. 10). La decoración en sí misma le sugirió comparaciones parecidas (Paris 1904: 116-126), tanto en el uso de los círculos y semicírculos (Fig. 11), como en el de báculos, segmentos de círculos concéntricos, enroscamientos y espirales en forma de S, etc. (Fig. 12), cuya mezcla le recordaba “tant de souvenirs de l’Orient” (Paris 1904: 120). El mismo ejercicio se repitió con la decoración vegetal y animal (Fig. 13), compa-

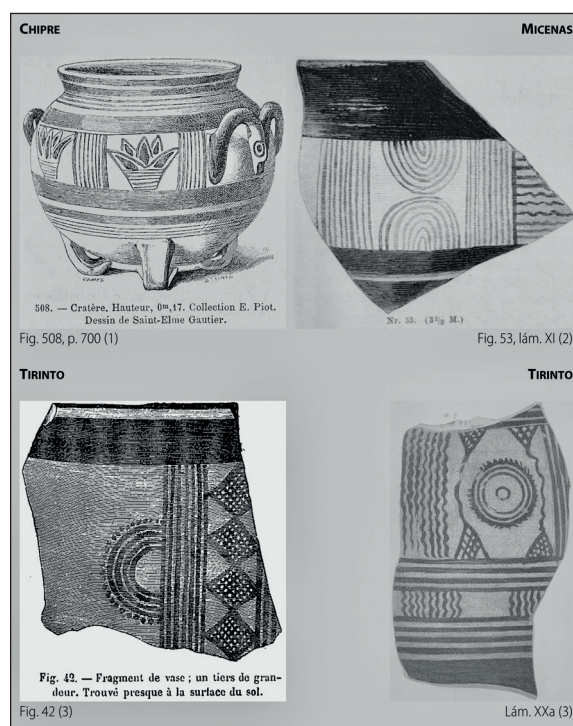


Fig. 10: La estructura decorativa de los vasos pintados: comparaciones hechas por Pierre Paris. Fuente: (1) Perrot y Chipiez 1885; (2) Schliemann 1878; (3) Schliemann 1885.

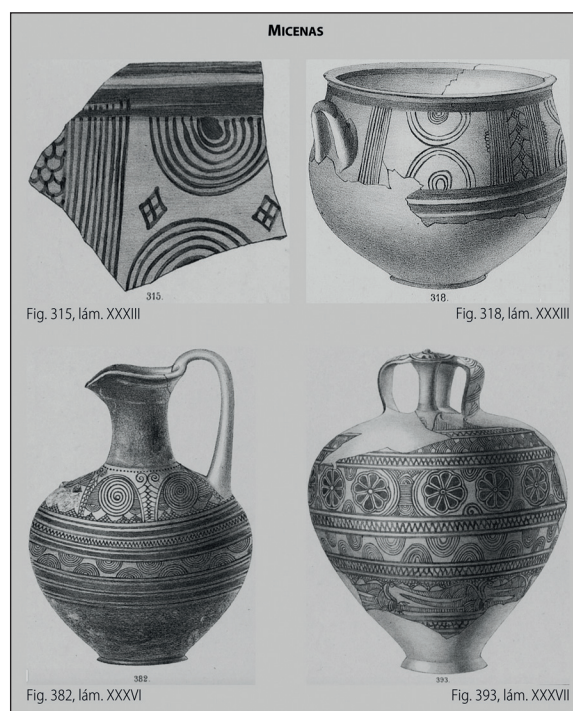


Fig. 11: Motivos geométricos de Micenas: figuras utilizadas por Pierre Paris. Fuente: Furtwängler y Loeschcke 1886.

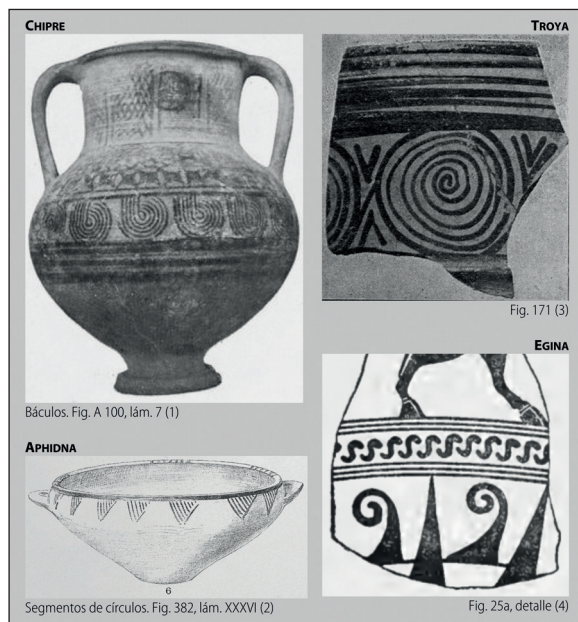


Fig. 12: Vasos con decoración geométrica comparados con vasos ibéricos por Pierre Paris. Fuente: (1) Pottier 1897; (2) Wide 1896; (3) Dörpfeld 1902; (4) Pallat 1897.



Fig. 13: La cerámica de El Amarejo y la de Micenas. Fuente: Paris 1904; Furtwängler y Loeschke 1886.

rando, por ejemplo, el *carnassier* de Elche con representaciones de fieras –también acompañadas por aves– recolectadas sobre vasos áticos publicados por Johannes Boehlau (Fig. 14). Por consiguiente, una conclusión se imponía: “Il en résulte qu’un lien étroit a uni à de très lointaines époques ces divers pays à l’Ibérie et qu’une partie tout au moins de cette péninsule, à l’âge le plus reculé de son histoire, fut tributaire des arts industriels qui, venus de l’Orient, se développaient, s’enrichissaient, s’originalisaient en passant par la Grèce” (Paris 1904: 127). De esta manera, la decoración de la vajilla ibérica con motivos florales echaba sus raíces en Micenas, la iconografía zoomorfa en Beocia y Ática, mientras que las figuras lineales se vinculaban a modelos micénicos y del sur de la península itálica. Debido a estas similitudes, Pierre Paris sintió la necesidad de reafirmar la existencia de una cerámica verdaderamente ibérica. No podían ser productos importados: la decoración nunca era absolutamente idéntica, la naturaleza de la arcilla, la forma de los vasos, la técnica del pintor no eran las del Mediterráneo oriental. Esta vajilla, por lo tanto, era de fabricación “española”. Para reforzar la idea de que se trataba de una cerámica local, el historiador del arte adoptó la postura del crítico de arte, volviendo a caer en juicios de valor subjetivos que, además, contrastaban con su exposición generalmente positiva e imparcial de los diferentes tipos de decoración expuestos anteriormente: “l’imagination des potiers ibères est beaucoup moins vive et riche que celle de leurs maîtres”; de ahí el uso de adjetivos como pobre, monótono, torpe, convencional, rutinario (Paris 1904: 130-132).

Sin embargo, Pierre Paris era perfectamente consciente del problema cronológico que planteaba su teoría. De hecho, el *Essai* en su conjunto proporcionaba pocas fechas absolutas y solía conformarse con una datación relativa situando las series que identificaba en relación las unas con las otras sin añadir más precisiones (desde este punto de vista hay, en el *Essai*, una especie de renuncia a la historia: véase Paris 1903: VIII-IX). Por lo que a la cerámica se refiere, su acercamiento evolucionista lo llevó a

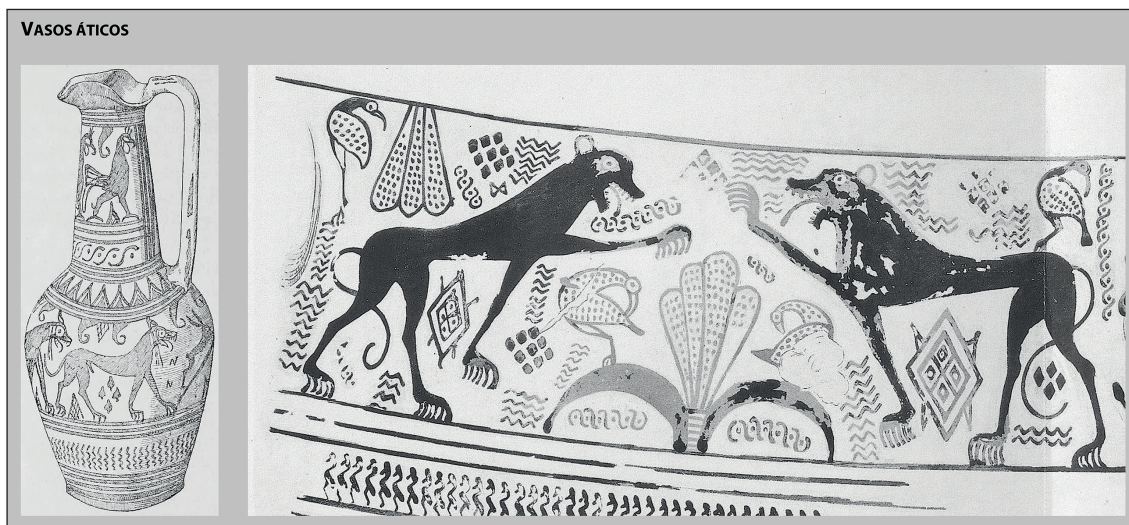


Fig. 14: El Ática, ¿origen del carnassier ilicitano? Fuente: Boehlau 1887: fig. 8 y lám. III (detalle).

proponer una secuencia, basada en los temas decorativos, que iba de lo más sencillo a lo más complejo a través de una serie de progresos y avances: 1. una cerámica con decoración geométrica y floral irregular; 2. una cerámica con decoración geométrica y floral regular; 3. una cerámica con decoración animal, con persistencia de elementos lineales y florales de estilo regular. No obstante, reconocía enseguida que “ces groupes ont certainement empiété l’un sur l’autre et qu’un grand nombre de vases tiennent à la fois des trois systèmes et des trois époques” (Paris 1904: 141-142, véase también 102). Si esta cronología relativa se basaba en la observación atenta de fragmentos de vasos que pertenecían al mismo conjunto (una lectura interna, en definitiva), no sucedía lo mismo con la filiación micénica que él percibía. Sobre este tema, se hacía más evidente la falta de rigor y solidez científica de sus conclusiones. Pierre Paris se dio cuenta de que los fragmentos y vasos encontrados en el sureste de la península no podían datarse en el período micénico. A pesar de la ausencia de un contexto arqueológico, como se ha señalado anteriormente, varias pistas apuntaban claramente a una datación mucho más reciente. En casi todos los yacimientos explorados, encontró estos fragmentos asociados con *terra sigillata*²⁸. En El Amarejo, aunque esta vajilla le pareciera más antigua, admitió inmediatamente haber encontrado, “dans la même couche de terre”, dos fragmentos de vasos griegos del siglo IV (cerámica de figuras rojas). Pedro Ibarra, por su parte, había encontrado un as romano en un vaso con decoración geométrica en La Alcuñia. Por lo tanto, reconoció plenamente que la cerámica ibérica que había encontrado, asociada a objetos importados griegos y romanos –independientemente de que estas identificaciones fueran correctas o no–, no podía ser micénica. Según las conclusiones del mismo Pierre Paris, el siglo IV tenía que ser *un terminus post quem*: “Mais ce qu’il y a de déconcertant, c’est que les débris recueillis par moi [los fragmentos de vasos griegos] n’appartiennent pas même à l’âge archaïque [...]. Dès lors, je n’ose plus faire de conjecture sur l’âge des vases de l’Amarejo, et par suite sur l’âge de la céramique espagnole à influences helléniques en général” (Paris 1904: 134). ¿Qué hacer, entonces, con las conexiones establecidas con un período micénico que había ubicado correctamente entre 1400 y 1100? Para Pierre Paris, no era la cerámica en sí, sino su origen, lo que había que situar en ese período. Sus prejuicios hicieron el resto: al entrar en contacto comercial temprano con las civilizaciones prehelénicas, los íberos habrían pasado por un proceso de aculturación, recibiendo modelos decorativos de los que se habrían apropiado sin conformarse con copiarlos, dando lugar a una cerámica ibérica con sus propias características. Pero después, incapaces de absorber los

²⁸ En El Amarejo, sin embargo, parece que confundió la *terra sigillata* romana con fragmentos de cerámica de barniz rojo de importación púnica (Broncano Rodríguez 1984: 76).

nuevos estímulos recibidos de Grecia y Oriente desde la época de la colonización focea, su producción se habría quedado encerrada en la rutina y en la repetición de viejos modelos: “Les choses étant ainsi, je me crois en droit d’affirmer que l’histoire de la céramique des Ibères n’a qu’un chapitre, un chapitre long et intéressant, à coup sûr, mais unique. Pendant de longs siècles, jusqu’à la conquête romaine, après même cette conquête, ils sont restés fidèles au style qu’ils avaient emprunté à leurs premiers fournisseurs orientaux et qu’ils avaient du reste marqué de leur empreinte personnelle. [...] Le style céramique d’Ibérie s’est figé, et c’est là surtout que l’on peut parler de la longue survivance du style mycénien et du style géométrique. [...] Les produits de leurs ateliers, qu’ils datent en réalité du V^e siècle ou de l’époque romaine, sont toujours pour la critique antérieurs à ces dates” (Paris 1904: 136, 137 y 141).

Así, por mucho que pretendiese Pierre Paris adoptar un enfoque científico basado en el análisis de los restos materiales concebidos como auténticos documentos, su tesis micénica, lo que podría llamarse su *teoría de la remanencia micénica*, no se apoyaba en ningún criterio objetivo. Ni siquiera la justificó con pruebas materiales que hubiera interpretado mal: se trataba de una mera intuición que no tenía evidencia material alguna más allá del siglo IV, como él mismo lo reconoció. El origen micénico que defendía solo se apoyaba en la comparación de la composición decorativa y de unos motivos que, por cierto, eran bastante comunes, presentes en épocas y áreas culturales muy diversas —el mismo Pierre Paris lo subrayó varias veces— y, en última instancia, que reflejaban la existencia de una *koinè* mediterránea, de un fondo cultural común alrededor de la cuenca mediterránea. El problema era, básicamente, metodológico. Pierre Rouillard afirmó (1996: 39) que buscó y, por lo tanto, encontró, un origen micénico a la decoración de la vajilla ibérica. El porqué de este enfoque está claro. Formado en Atenas, familiarizado con el arte griego, buen conocedor del arte arcaico, Pierre Paris, además de sus prejuicios helenocéntricos, había llegado a España con un “museo imaginario” que le permitió enseguida ubicar la cultura ibérica dentro de un contexto mediterráneo más amplio (Reimond 2018a, 2018b). Pero el método que aplicó fue el de un comparatismo formal, de una lectura meramente externa de la iconografía ibérica, que desembocó en una interpretación mecánica de los datos que encontró, aislando imágenes que pertenecían a ámbitos geográficos y cronológicos de una gran diversidad (Olmos 1987). Se añadía a eso una fascinación no disimulada por los espectaculares descubrimientos realizados en Grecia, el Egeo y Asia Menor desde la década de 1870, en particular los de Heinrich Schliemann: “Sous la chaleur bienfaisante du génie grec, le génie ibérique se déploie ; qui sait les chefs-d’œuvre que d’heureuses fouilles livreront à la chance sagace du Schliemann qu’attend l’Espagne ?” (Paris 1904: 309). La pregunta no ocultaba lo que sin duda era la secreta esperanza de Pierre Paris: ver a la comunidad científica comparar un día su trabajo con el del erudito alemán, reconociendo su mérito de haber extendido el dominio del helenismo, en fechas remotas, a la península ibérica. Una lectura más atenta de Victor Bérard (*Les Phéniciens et l’Odyssée*), que cita en el primer volumen del *Essai*, hubiera podido llevarlo a ser más prudente. En el primer capítulo, donde criticaba duramente el método arqueológico, Bérard advertía al lector: “Nous avons là, en effet, le dernier mot de la méthode archéologique. Procédant par affirmations sentimentales, elle n’aboutit qu’à des querelles dogmatiques, à des excommunications contre les personnes et à des *credos* passagers que l’on admet d’abord sur la foi du maître, quitte à la rejeter ensuite comme «préjugés d’un autre âge»” (Bérard 1902: 22). Tal será, a corto plazo, el futuro de la teoría de la remanencia micénica de Pierre Paris.

6. UN PRIMER INTENTO DE ORGANIZACIÓN Y DEFINICIÓN

La tesis micénica de Pierre Paris tendió a desacreditar toda su obra relativa a la cerámica ibérica. Algunas observaciones, sin embargo, sentaron las bases de estudios posteriores, tal vez científicamente más rigurosos pero, sobre todo, que contaron con un corpus documental mucho más rico y diversificado. Lo que nos importa subrayar en este apartado, es que el discurso de Pierre Paris sobre la alfarería fue mucho más complejo de lo que se suele afirmar e incluso acertado en muchos puntos. En medio de la gran

cantidad de material que recogió, Pierre Paris buscó identificar unas características comunes y, si no permanentes, al menos recurrentes en la alfarería ibérica. Otro problema era, de hecho, nombrarlas: hacía falta inventar una terminología adecuada (Olmos 1996: 18; Tortosa Rocamora 2006: 75-76), un ejercicio al que no prestó mucha atención. El *Essai* fue, por lo tanto, el primer intento de definir una cerámica ibérica cuya realidad y originalidad quedaban afirmadas con rotundidad.

Tal vez valga la pena recordar que, si bien la cerámica del sureste fue la base de su análisis, no dudó en establecer un diálogo entre esta y piezas de otras regiones, conservadas en colecciones públicas o privadas. Pierre Paris, en efecto, se acercó a la cultura material de la protohistoria peninsular como un todo. Lo explicó en el prólogo del *Essai*: movilizando una serie de conceptos que parecen inspirados en la filosofía de Hippolyte Taine (en particular en su teoría de las tres fuerzas primordiales –raza, medio ambiente, momento histórico– expuesta en la introducción de Taine 1866 [1864]), subrayó que a pesar de la existencia de muchas tribus, la península presentaría una unidad de raza (cita a Herodoto), lo que habría dado una misma cultura material; las influencias griegas y orientales se habrían hecho sentir en todo el territorio, pero con una intensidad y una temporalidad diferentes (más fuertes y tempranas en la costa mediterránea), lo que habría dado lugar a importantes matices regionales a pesar de un innegable trasfondo común. Entonces añadió: “Jusqu’à plus ample informé, j’estime qu’il n’y a eu dans l’Espagne primitive qu’un art et qu’une industrie, que j’appelle ibériques, parce que ce mot est le plus compréhensif et le plus commode. Le jour viendra-t-il où, comme la Grèce artistique, l’Ibérie se séparera en provinces, où l’art ibérique se divisera en écoles, comme l’art grec ? Du moins, l’instant n’est pas venu encore d’entreprendre ce départ ; je n’hésiterai pas à le tenter, si un jour je juge le moment propice, et je souhaite qu’il ne faille pas attendre trop longtemps” (Paris 1903: VII-VIII). Esto significaba que estaba a la espera de nuevos descubrimientos arqueológicos para poder aclarar y precisar el cuadro que proponía. A diferencia de algunos de sus contemporáneos españoles, como Manuel Gómez-Moreno (partidario del término altamente connotado de “cultura hispánica”, que se refería a la unidad primordial de España) o Pere Bosch Gimpera (que, por el contrario, estará a favor de una lectura plural), el enfoque de Pierre Paris no tenía implicaciones políticas o ideológicas (Bellón Ruiz *et alii* 2006). Se relacionaba sencillamente con el estado de la investigación hacia 1900.

Aunque parezca desordenado, sobre todo por la ausencia de títulos y subtítulos para estructurar su contenido, el capítulo sobre la cerámica ibérica responde a una lógica que no es perceptible de inmediato. Después de una detallada presentación de los yacimientos explorados, se abordan sucesivamente tres aspectos: 1. los motivos decorativos, 2. el proceso de fabricación y 3. el origen y la cronología de la cerámica ibérica. El último punto fue discutido en el párrafo anterior. Volveremos aquí sobre los dos primeros. Es en estas páginas donde encontramos los comentarios más relevantes y acertados de Pierre Paris.

El vínculo que estableció entre la península ibérica y el Oriente tuvo al menos el mérito de subrayar con fuerza que la cultura material de los iberos, aunque considerada como bárbara y periférica, era la de un pueblo claramente unido a un trasfondo cultural común a los diferentes pueblos que vivían en las orillas de la cuenca mediterránea. Pero la originalidad de las creaciones ibéricas no era menos evidente (Paris 1904: 42). Varios elementos permitían distinguirla. Primero, la iconografía de los vasos pintados que daba prioridad a los motivos geométricos, vegetales y animales, así como a la composición decorativa, en concreto a la disposición en bandas, “trait d’union entre tous les vases de cette grande famille [...], la plus sûre marque de fabrique” (Paris 1904: 45). Pero si el historiador del arte dio preferencia al estudio de la decoración de los vasos, no descuidó el análisis de sus características físicas y formales así como de las técnicas de fabricación y de pintura (por lo tanto, la afirmación de Rouillard -1996: 38- debe ser matizada). Aunque trabajó sobre fragmentos muy pequeños y con pocos vasos completos –alrededor de cuarenta (Paris 1904: 102)–, se dio cuenta de la originalidad formal de estas producciones (Paris 1904: 102-107). Su primer reflejo fue buscar nombres en la terminología grecorromana que pudieran designar las formas de la

cerámica ibérica, como enócoe, *askós*, *fiála*, patera, *kylix*: “Sur le nombre je n’en connais que fort peu auxquels on puisse donner un nom précis tiré de la nomenclature antique [...] C’est là tout ; pour chacun des vases entiers qui restent, ou de ceux dont les débris permettent de reconstituer le type, *il faudrait une description spéciale* ; même la céramique mycénienne [...] ne nous offre que très peu de points de comparaison” (Paris 1904: 102-103, el subrayado es nuestro). Esto equivalía a reconocer la existencia de una tipología formal en la que había, al lado de imitaciones de vasos foráneos (Page del Pozo 1984, con una discusión crítica de Ricardo Olmos en el cap. VI), unas formas propias de la cerámica ibérica. Ahora bien, aunque no intentó elaborar una tipología ni un vocabulario adaptados, sí que identificó unas formas especiales, siempre designadas por una perífrasis en ausencia de un término adecuado: primero, “un simple tronc de cône”, “un cylindre auquel on a ajouté un bord plat en saillie”, o sea el *kalathos*/sombrero de copa; luego, unas “urnes cinéraires, dont les deux anses ne sont vraiment que des excroissances d’argile percées d’un trou”, o sea las urnas de orejetas perforadas (Paris 1904: 103 y 104-105). También encontró características propias en el proceso de fabricación, separando dos grupos de vajilla: por un lado, los vasos pintados, con su pasta fina y hechos con torno (con una observación sobre su datación: “par suite, elle est d’une fabrication relativement récente”); por otro lado, unos vasos (hechos con torno o sin él) con un acabado más ordinario, lo que indicaba un uso más común o una mayor antigüedad (Paris 1904: 107-108). Identificó, por lo tanto, dos clases de cerámica que todavía tienen validez, una fina y otra tosca (Mata Parreño y Bonet Rosado 1992). En cuanto a la coloración de la pasta (“rosa” –¿rojiza?– matices de amarillo, gris, negro), también notó la diferencia que venía apareciendo de vez en cuando entre la parte interior y exterior del vaso, consecuencia de un proceso de cocción demasiado rápido o mal controlado (“Ce à quoi les potiers ibères me semblent avoir été moins habiles, c’est à cuire leurs vases”), lo que se conoce hoy en día como *pasta de sandwich* (Paris 1904: 109; Coll Conesa 2000). Finalmente, dedicó unos párrafos al tratamiento de la decoración (Paris 1904: 111-114): ausencia de barniz (con respecto a la cerámica griega), uso de la técnica del engobe, colores que van del rojo al marrón con varias tonalidades, dibujos realizados a mano alzada o con el compás, etc. Todas estas observaciones relativas al proceso de fabricación no eran anecdóticas. Para Pierre Paris, mientras que la decoración de los vasos solo podía entenderse en un contexto mediterráneo, sus características físicas permitían identificar claramente una cerámica de creación local, o sea ibérica. Así, hablando de unos fragmentos encontrados en Elche, precisaba que “s’ils avaient été trouvés en Grèce, et si l’argile et la couleur des traits n’avaient leurs caractères distincts, [ils] auraient aisément pris rang dans une série grecque ou italote” (Paris 1904: 116, véase también 130-131).

Sin embargo, Pierre Paris, cuya práctica fue siempre más cercana a la historia del arte o a la *arqueología del arte* (Collignon 1881: 6), dedicó mucho más espacio al estudio de la iconografía de los vasos. Como hemos visto, identificó tres estilos o temas decorativos. El primer grupo sería el de la cerámica de temática geométrica (Paris 1904: 45-64). Entre los motivos recurrentes, señaló las líneas paralelas de diversos grosores, las líneas onduladas, los círculos y semicírculos, los rombos, las retículas (“un véritable quadrillage”), las series de “S”, los trazos más cortos, los segmentos de círculos, estos últimos formando uno de los motivos más frecuentes (Paris 1904: 61-62): “Il s’agit d’un véritable coin formé d’un secteur de cercle dans lequel sont enfermés des segments de circonférences concentriques” (Fig. 15). Son formas que identificaba tanto en El Castellar de Meca como en El Amarejo, Elche o La Alberca.

La decoración vegetal definiría el segundo grupo (Paris 1904: 64-91). En un primer momento, identificó una decoración geométrica más elaborada (“plus souple et plus hardie”), con los mismos motivos que en el grupo precedente, pero con combinaciones más complejas que Pierre Paris relacionó con los primeros pasos hacia la representación de motivos vegetales. Vemos aquí cómo recurrió al modelo evolucionista, sugiriendo que la decoración vegetal sería una consecuencia lógica de la decoración geométrica más compleja: de las líneas onduladas formadas por la asociación de semicírculos concéntricos, pasaríamos a una figura más elaborada, con líneas onduladas unidas a espirales, antes de llegar a los



Fig. 15: Un motivo característico: los segmentos de círculos. Fuente: Paris 1904.

enroscamientos propios del estilo floral. Así interpretó la decoración de un vaso que imita un *askos* y que encontró en El Castellar de Meca y la de una *enócoe* de la misma procedencia (Fig. 16): más sencillo en el primer caso (mezcla de estilo geométrico y vegetal), más complejo en el segundo (Paris 1904: 83-85; Rouillard *et alii* 1997: 141, n° 223, AM 937 y n° 224, AM 938). Este segundo conjunto también tuvo sus motivos privilegiados: plantas, hojas, flores, tallos y brotes, zarcillos eran figuras recurrentes, entre las que Pierre Paris destacó la granada, las hojas de hiedra o de zarzaparrilla (“de larges feuilles en forme de cœur”), la roseta (“marguerite”, “fleurette”), las espirales y los báculos (Mata Parreño *et alii* 2010). Pero estos motivos presentaban matices importantes al evolucionar entre una representación fidedigna de la naturaleza y otra más abstracta: “On sent un effort tantôt pour copier la nature, tantôt pour l’interpréter et la styliser”.

Después venía la iconografía zoomorfa (Paris 1904: 91-98). De entrada, introdujo lo que valoró como una de las piezas de mayor interés de este conjunto. De hecho, fue la única pieza para la que dio una lámina en color (Fig. 17). Encontrada en Elche, ya estaba en el Museo Arqueológico Nacional cuando Pierre Paris pudo estudiarla, lo que no era el caso de un gran número de vasos y fragmentos que iban a enriquecer la colección madrileña a partir de 1905 (por lo tanto, después

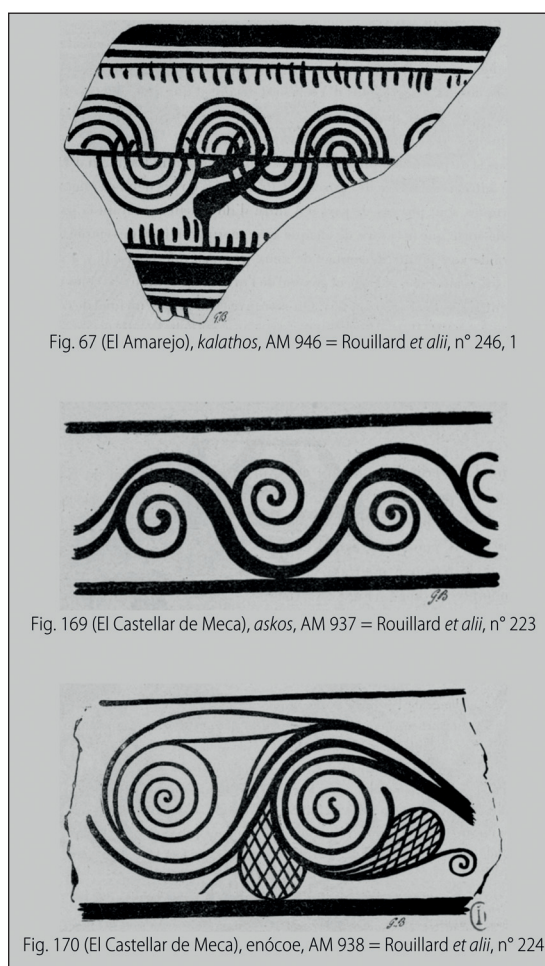


Fig. 16: Un modelo evolucionista: del estilo geométrico al estilo vegetal. Fuente: Paris 1904.



Fig. 17: La cerámica de Elche: aves, *carnassier*, motivos geométricos y vegetales. Fuente: Paris 1904: lám. I.

de la publicación del *Essai*), especialmente con el depósito de los objetos de la colección de Enrique Salas Coll (Tortosa Rocamora y Santos Velasco 1997; Manso Martín 2017). En este fragmento ya aparecían dos de los signos principales de la cerámica de Elche-Archena (Tortosa Rocamora 1998): el ave y la fiera que Pierre Paris designó con el nombre de *carnassier*, probable primer uso de un término que se mantendrá hasta nuestros días. Así lo describió: “Le groupe conservé comporte un *carnassier*, chien ou loup, faisant la chasse à de grands oiseaux. Dans sa course il en a renversé un qui se débat du bec et des griffes ; un autre voltige au-dessus, dans le champ, et semble vouloir se poser sur le dos de l’ennemi. Au-dessous des pattes de derrière de l’animal on voit une fleur formée de deux rinceaux opposés, et sous son ventre un ornement en figure d’arête. L’oiseau volant tient au bec une sorte de vrille en zig-zag” (Paris 1904: 91-92). Así, quedaban identificados lo que eran “des sujets de prédilection” para los pintores de la ciudad de Elche (Fig. 18). Liebre y peces completaban este bestiario ilicitano (Mata Parreño 2014).



Fig. 18: Los “temas predilectos” de la ciudad de Elche: el ave y el *carnassier*. Fuente: Paris 1904.

Las observaciones relativas al último grupo que identificó –sin individualizarlo con respecto al anterior–, el de la cerámica con figura humana, son muy llamativas e ilustran las limitaciones de su corpus documental: “Je m’arrête tout spécialement sur quelques débris tout petits et très humbles en apparence, mais dont la valeur archéologique est grande. Sur deux d’entre eux sont les seules représentations que je connaisse, dans cette antique céramique, de la figure humaine” (Paris 1904: 98-99). Y eso que eran representaciones muy fragmentarias (Fig. 19). La primera aparece sobre un fragmento de Elche y muestra un rostro incompleto (parte del cabello, del ojo, de la ceja, de la mejilla y una oreja). Poco sorprendentemente, la relativa esquematización de la figura humana no agradaba a un Pierre Paris impregnado de cultura clásica y acostumbrado “aux formes impeccables des Myron et des Polyclète” (Paris 1889: 42): “le dessin est tout à fait sommaire, un simple trait lourdement appuyé ; il serait impossible, par exemple, de retrouver la forme anatomique de l’oreille, et quant à l’œil, il est tel que l’aurait pu dessiner le plus maladroit des enfants” (Paris 1904: 99). La asociación de una forma que no pertenece al repertorio del mundo grecorromano con la técnica de un niño nos remite a una valoración entonces tradicional, hecha desde los criterios estéticos occidentales: lo que no se ajustaba a una figuración naturalista se percibía bien como arcaico (la infancia del arte), bien como la señal de un arte decadente, degenerado y, al fin y al cabo, bárbaro (Santos Velasco 2010). La segunda imagen, pintada sobre un fragmento de El Castellar de Meca, la constituía la parte de una pierna (rodilla, pantorrilla, talón) a punto de pisar una barca (Rouillard *et alii*, -1997, n° 226-2-, lo definen, con más prudencia, como el pie de un hombre corriendo hacia la izquierda). Por lo tanto, debido al estado de la investigación y de los descubrimientos arqueológicos, Pierre Paris tuvo que escribir su

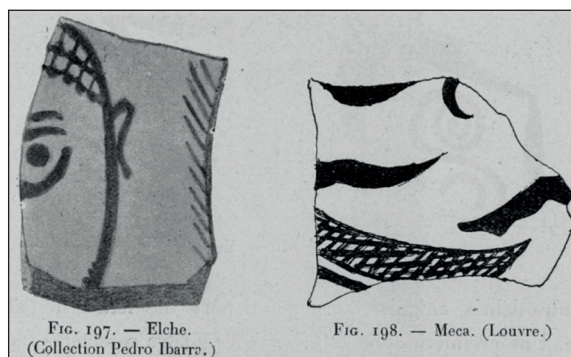


Fig. 19: Iconografía antropomorfa y cerámica ibérica: el “corpus” de Pierre Paris en 1904.

capítulo sobre la cerámica ibérica sin conocer las creaciones más complejas y espectaculares de los ceramistas y pintores ibéricos. Al fin y al cabo, entre los tres grandes sistemas decorativos con temas figurados que serían definidos a lo largo del siglo XX (Azaila; Olivia-Liria y Elche-Archena), solo el último podía encontrar un principio de definición en ese momento (una terminología hoy en día cuestionada: véase Tortosa Rocamora, 1996, 1998, 2003, 2004, y 2006). Ahora bien, sin individualizarlo por completo, Pierre Paris, como hemos visto, percibió la singularidad de las creaciones ilcitanas.

7. LA RECEPCIÓN DEL *ESSAI*, ENTRE DEBATE Y CONTROVERSIA: UNA DÉCADA DE INTERCAMBIOS SOSTENIDOS

La recepción del *Essai* dio lugar a críticas contradictorias. No es nuestra intención hacer una presentación exhaustiva de las mismas. Nos conformaremos con recordar que, en un principio, el capítulo sobre la cerámica ibérica fue considerado por todos como una de las principales aportaciones de la obra de Pierre Paris: daba a conocer una nueva clase de cerámica –con el apoyo de una rica ilustración–, mientras que su teoría de la remanencia micénica fue aceptada tanto por José Ramón Mélida como por Salomon y Théodore Reinach, aunque estos dos últimos firmaran una reseña bastante severa de la obra (Mélida y Alinari 1905; S. Reinach 1905; T. Reinach 1905; véase también Casades y Gramatxes 1903-1905; Barrau-Dihigo 1906). Así, para S. Reinach, estábamos “en présence de nouveautés de la plus haute importance, d’une céramique à motifs mycéniens, mais dont pas un tessou ne pourrait être attribué à un atelier de la Grèce héroïque ; c’est vraiment du mycéno-ibérien ou de l’ibéro-mycénien, comme on voudra. Il est indispensable d’admettre que cette céramique a rayonné autour d’un centre, sans doute un port de la côte orientale d’Espagne, où le commerce mycénien, vers l’an 1200, apportait des produits céramiques” (S. Reinach 1905: 159). La de Adolf Furtwängler fue también muy positiva. El maestro alemán aceptaba las teorías de Pierre Paris, reconociendo la existencia de una cerámica ibérica y su error de interpretación en cuanto al *kalathos* de Azaila, diez años antes. Sin embargo, se mostraba prudente y llamaba a una profundización en la investigación para precisar la tipología y la cronología, subrayando la debilidad metodológica de la filiación micénica: “Allein das Interessante ist, daß trotz so enger Verwandtschaft doch nirgends direkte Herübernahme fremder Motive nachweisbar ist” (Furtwängler 1905: 584).

El impacto de la evaluación de la *Revue archéologique* preocupó bastante a Pierre Paris, quien escribió a Edmond Pottier, el 5 de abril de 1905: “Je viens de lire le compte rendu que M. Salomon Reinach a fait de mon livre dans la Revue Archéologique. Il est sévère, ce dont je n’ai pas le droit de me plaindre, et peu bienveillant, ce que je m’explique mal, car je ne crois pas avoir jamais donné à M. Reinach l’occasion de se plaindre de moi. Je suis surtout fâché, parce que je crains maintenant que vous ne vouliez plus parler dans le Journal des Savants d’un livre si manifestement déclaré mauvais”²⁹. El informe del conservador del Louvre, muy detallado, no pudo decepcionarlo: la lectura fue minuciosa y atenta, los comentarios, constructivos, la publicación se presentó como un gran acontecimiento científico. Sin embargo, Edmond Pottier fue sin duda el que, ya en 1905, dio el golpe más duro a la idea de un origen micénico de la cerámica ibérica, aunque las conclusiones de Pierre Paris fueran generalmente aceptadas (cerámica local, características formales, técnicas y decorativas): “Qu’on songe d’ailleurs quel énorme hiatus on introduit entre la céramique égéenne d’Espagne, si elle est du XI^e ou du XII^e siècle, et les premières importations grecques qui donnent le branle aux autres industries artistiques. Comment admettre que durant cinq ou six siècles les Ibères aient fait du mycénien, sans jamais faire autre chose ?”. Edmond Pottier imaginó, pues, “un chemin plus long, à une époque plus tardive” (Pottier 1905: 584): en lugar de una conexión directa entre el mundo micénico y la península ibérica hacia 1200, imaginó una transmisión de modelos orientales

²⁹ ML-DAO, Ms 305 (6) 111-197.

a través de un intermediario que podría haber sido la Magna Grecia, en el contexto de la colonización griega, desde el siglo VIII o VII, un modelo que tenía la ventaja de ser más compatible con las fuentes literarias y lo que se sabía, en particular, de las características de la escultura ibérica y su evolución: “L’histoire artistique d’Espagne apparaît ainsi beaucoup plus courte et plus ramassée, plus logique aussi que ne l’a conçue M. Paris” (Pottier 1905: 585). De ahí el uso del término *cerámica pseudo-micénica* que propuso.

Las excavaciones llevadas a cabo en Elche por Pierre Paris y Eugène Albertini, en 1905, apuntaron hacia una cronología baja, relacionando claramente la cerámica ilicitana hallada, que presentaba características parecidas a las que estudió el primero en el *Essai*, con el contexto de la incorporación de la península al mundo romano (Fig. 20³⁰). La idea de un origen micénico parecía cada vez más improbable. Los informes publicados, ricamente ilustrados con dibujos firmados por Eva Pradelles (en 1910, se convirtió en la segunda esposa de Pierre Paris³¹), permitieron completar el tercer grupo que Pierre Paris había identificado y enriquecieron el bestiario de Elche (Albertini 1906: 345-362). Al mismo tiempo, sugirieron que la iconografía antropomorfa había ocupado un lugar más importante de lo que se había pensado inicialmente, otorgando un papel importante a la figura del guerrero o del cazador enfrentado con el *carnassier* (Albertini 1907a: 1-11). Por lo demás, el modelo propuesto por Pierre Paris no sufrió ningún cambio significativo. Las observaciones de Eugène Albertini confirmaban la identificación de una cerámica ibérica ya definida y cuyas principales características eran la estructura decorativa en bandas, el gusto por la decoración geométrica y vegetal, el *horror vacui*, la fuerte tendencia a la estilización (“le peu de souci que manifeste l’artiste de reproduire fidèlement la nature”, y una “indifférence à la vérité”). Tampoco se cuestionó la teoría de la remanencia micénica en la medida en que, basada en meras analogías de motivos, se trataba más de una



Fig. 20: Fragmentos de cerámica hallados durante las excavaciones de Elche de 1905 y conservados en la Universidad de Bordeaux-Montaigne.

³⁰ Damos las gracias a Alexis Gorgues por permitirnos el acceso a este material conservado en la Universidad de Bordeaux Montaigne.

³¹ La boda se celebró el 25 de enero de 1910. ABM, acta de matrimonio, Burdeos, sección 3, 2 E 388.

cuestión de fe que de demostración científica. La cronología del material hallado en Elche estaba clara para Albertini y Paris: “Quand on se demande si la céramique ibérique doit être placée au XII^e siècle ou au VIII^e, c’est la date du style que l’on discute, non celle de la fabrication réelle du vase dont on tient un fragment dans les mains ; et la majeure partie peut-être des fragments sur lesquels on raisonne n’ont été tournés et peints que très postérieurement aux siècle en question, vers l’époque de la conquête romaine, et même aux environs de l’ère chrétienne, et encore au delà” (Albertini 1907b: 118). Por otra parte, Albertini señaló también una relación con modelos muy posteriores, especialmente itálicos, como lo habían hecho Pierre Paris y Edmond Pottier en su reseña, o incluso fenicios, al tiempo que avanzaba tímidamente la idea de que se trataba, en última instancia, de una cuestión secundaria: “Mais on fausserait sans doute les choses si l’on voulait multiplier à l’infini ces rapprochements ou les préciser à l’excès. Certes le caractère mycénien de la céramique ibérique est marqué dans tous les fragments que nous en possédons ; mais en même temps l’originalité locale de cette céramique se montre d’autant plus fortement qu’elle aborde des sujets plus compliqués et se pose des problèmes plus ardu” (Albertini 1907b: 113).

Los logros de la excavación de Elche, combinados con la ausencia de pruebas positivas de un origen micénico, fueron suficientes para que algunos eruditos rechazaran esta filiación. Este fue el caso de Camille Jullian. En una carta sin fecha a Edmond Pottier (probablemente de finales de 1905 o principios de 1906), le pidió al conservador del Louvre que interviniera para resolver esta cuestión y cerrar el debate de una vez por todas: “Vous avez dû lire, bien avant moi, la note de M. Albertini sur les poteries d’Elche³². [...] Je me borne en analysant l’article à écrire que je ne peux, je ne peux pas prononcer le mot de mycénien à leur propos. Et de l’ensemble des fouilles, il me semble résulter qu’elles peuvent, à la rigueur, voisiner avec 300-200 avant notre ère et remonter à – 550 – 500 tout au plus. – Mais que n’écrivez-vous 3 ou 4 pages à ce sujet dans la Revue des Études Anciennes, ou même une page, si vous n’avez pas le temps. Je vois là et là bien des thèmes de comparaison qui éclairciront le débat. Et je voudrais qu’un homme comme vous coupât enfin l’aile à ces canards de Mycènes”³³.

Así se iniciaba lo que conviene llamar la controversia de la cerámica ibérica. El primer golpe, y fue muy duro, vino de España en la persona de Manuel Rodríguez de Berlanga (Rodríguez de Berlanga 1903-1905, 1906-1908). Dibujando un vasto cuadro histórico de la protohistoria peninsular (basado sobre todo en el estudio de las fuentes literarias, pero también epigráficas, numismáticas y arqueológicas), algo que Pierre Paris había descuidado en su *Essai*, rechazó violentamente el origen micénico propuesto por Pierre Paris y subrayó, por el contrario, la importancia del elemento fenicio-púnico. Pero la crítica era mucho más profunda. Denunciando los “Iberolatrás”, la “Myssenofilacia”, la “Iberolatría” y la “ola del pseudo iberismo trasmontano”, negaba la existencia de una cultura ibérica, reduciendo a los pueblos prerromanos al rango de meros “muñequeros” y “picapedreros”, precisando, para que quedara claro, que “del picapedrero al escultor média la misma diferencia que existe entre el albañil y el arquitecto” (Rodríguez de Berlanga 1906-1908: 524). Ya se tratase de esculturas, de cerámicas o de cualquier otro producto identificado como ibérico, afirmó que estos objetos no eran locales: fabricados en el extranjero, se habían importado a la península. En el modelo propuesto por Rodríguez de Berlanga, los micénicos fueron sustituidos por los tirios (desde el siglo XII), y a su vez, a partir de los siglos VII y VI, por griegos y cartagineses. Sus conclusiones quedaron expuestas en una detallada cronología (Rodríguez de Berlanga 1906-1908: 643-655). La violencia y el alcance de las críticas provocaron la respuesta inmediata de Pierre Paris, mediante la publicación de una carta de 27 de febrero de 1907 dirigida a Pelegrín Casades y Gramatxes, director de la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (Paris 1906-1908).

³² Véase Albertini 1905. Se trata del informe leído ante la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres el 3 de noviembre de 1905.

³³ ML-DAO, Ms 305 (6) 1-110.

Al mismo tiempo, Louis Siret siguió los pasos de Manuel Rodríguez de Berlanga, sin adoptar el mismo tono polémico. También sustituyó a los micénicos por los fenicios (datando su llegada a la península ibérica en el Neolítico), mientras que atribuía la cerámica ibérica hallada a los cartagineses (Siret 1907). La respuesta de Pierre Paris (1907) fue seguida de cerca por una segunda publicación de Louis Siret (1908, con un resumen de su teoría p. 91), mientras que los estudios sobre los vasos de Archena y Azaila permitieron a Pierre Paris reafirmar y precisar sus argumentos (Paris 1908, 1909). Es importante recordar que la cuestión iba más allá de la simple filiación micénica. Pierre Paris se enfrentó al debate sin dogmatismo alguno: sin renunciar del todo a un origen micénico, explicaba en 1907: “mes théories ne sont pas *ne varientur*. Je n’ai pas cessé de demander qu’on prît au sens propre le mot *Essai* [...]. Je reconnais par exemple de bonne foi que depuis que j’ai rédigé le chapitre relatif à la Céramique, il m’est venu quelques doutes sur quelques-unes de mes affirmations un peu trop absolues. Je n’y ai pas tenu assez compte de certaines difficultés et objections, particulièrement en ce qui touche l’origine mycénienne de la poterie indigène” (Paris 1907: 626). En cambio, se reafirmó con fuerza en la existencia de una cerámica ibérica de fabricación local: “Celle-là a sa technique, ses formes, sa décoration, inspirées ou non de techniques, de formes, de décorations étrangères, mais néanmoins nettement déterminées et, en un sens, originales ; elle a son histoire bien à elle, indépendante de celle des autres céramiques” (Paris 1907: 631-632). Mejor aún, pudo ser exportada a Cartago, como lo demostraba un hallazgo del padre Alfred Louis Delattre en la necrópolis de Sainte-Monique –Bordj Djedid– (Paris 1913; véase también Astruc 1962), proponiendo una interpretación que era exactamente contraria a la de Louis Siret (1908). Además, precisando su primera clasificación, distinguía en adelante 1. un estilo más antiguo, puramente geométrico, 2. un segundo estilo que mezclaba los motivos geométricos y florales, 3. un tercer grupo con las mismas decoraciones, pero con una elaboración más compleja, 4. y un cuarto y último grupo, el más reciente, en el que las figuras del hombre y el animal (siempre muy estilizadas) ocupaban un papel relevante, y que se desarrolló sobre todo alrededor de Elche y Archena (Paris 1907: 626-627 y 1908: 82-83). Además, el estudio de los vasos de Azaila y de un vaso de L’Aigüeta (cerca de Figueras) le permitieron allanar el camino, junto con Josep Pijoan (1909: 258-259), para el reconocimiento de varios grupos regionales dentro del área ibérica, lo que se había negado a hacer en 1904, considerándolo prematuro. Así, planteó la hipótesis de una “fabrique établie plus au Nord”, en Cataluña, y de otro “atelier très particulier” en torno a Azaila, con una cerámica que tenía “son aspect bien à elle”, más parecida a la de El Castellar de Meca que de la de Numancia (Paris 1908: 84-85 y 1909: 71-73). Por lo tanto, la cerámica numantina, mejor conocida gracias a las excavaciones de Adolf Schulten y de la comisión dirigida por José Ramón Mélida, también se individualizaba (muchos, incluso Pere Bosch Gimpera, la consideraban ibérica y no celtibérica): “Sur le fond commun de l’ornementation céramique de l’Espagne, les artistes numantins ont brodé à leur manière, et créé un style qui leur est propre, ne se confondant avec aucun autre”. Así, podía concluir que “il y a une histoire de la céramique primitive en Espagne, dont peu à peu se révèlent les phases, en même temps que se distinguent et se localisent les ateliers et les écoles” (Paris 1914: 130).

En la frenética búsqueda de los orígenes de la cerámica ibérica, los argumentos presentados por las diferentes partes desde la publicación del *Essai* habían llevado a tener en cuenta, más de lo que Pierre Paris lo había hecho en 1904, el elemento fenicio-púnico. Para el arqueólogo de Burdeos, un nuevo trabajo de campo era necesario para intentar medir la participación de los Fenicios y de los Cartagineses en el nacimiento de la cultura material de la península ibérica. En 1911, solicitó y obtuvo del Ministerio de Instrucción Pública una misión en el Mediterráneo Occidental, con una ayuda financiera de 2 000 F³⁴. Tuvo lugar del 10 de abril al 15 de junio (Fig. 21). En el informe que entregó después de su misión, explicaba: “Mon intention était de rechercher dans l’Afrique du Nord, Algérie et Tunisie, dans les Îles de Pentellieria [*sic*], de Malte et Gozzo, en Sicile et en Sardaigne, quels monuments jusqu’à présent inédits ou

³⁴ Decreto del Ministro de Instrucción Pública del 23 de febrero de 1911, AN-Pierrefitte, F/17/17282.

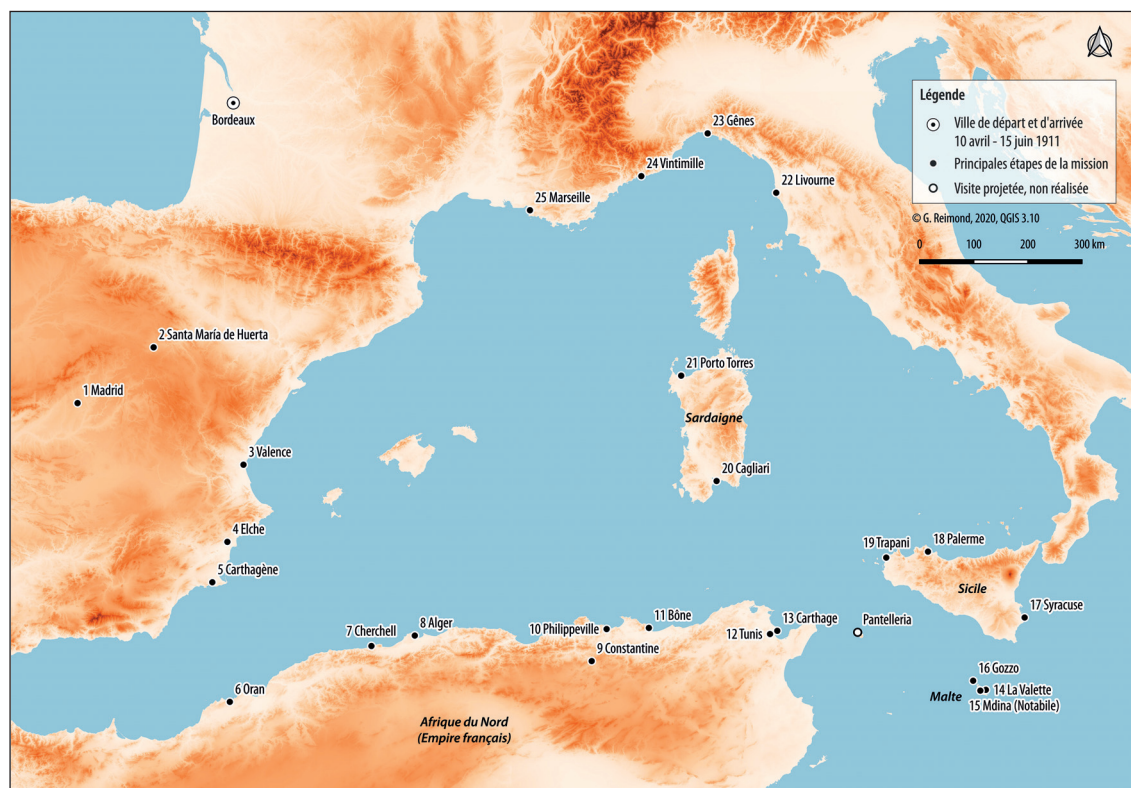


Fig. 21: La misión de Pierre Paris en el Mediterráneo Occidental en 1911. © G. Reimond.

peu connus permettent d'établir les rapports qui ont existé entre les civilisations antiques de ces pays et la civilisation dite ibérique qui fait en ce moment l'objet particulier de mes études". Este periplo confirmó a Pierre Paris en sus ideas. La vajilla encontrada en la península era de origen local y no importada del norte de África (Paris 1913). Reafirmando la existencia de una cerámica *ibérica*, no renunció, sin embargo, a encontrar marcas de una influencia oriental. La ausencia de evidencia de un vínculo íntimo entre la cerámica de la península y la que se conservaba en las colecciones del norte de África, en particular, se convirtió así en un argumento a favor de sus teorías. En otras palabras, la ausencia de un resultado de su misión era un resultado en sí mismo: "Bien que cela semble un peu paradoxal, je me félicite qu'il en ait été ainsi, car j'avais dès le début de ma mission la confirmation d'une théorie importante par sa nouveauté que j'ai soutenue dans mon Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive, à savoir qu'il y a eu une civilisation ibérique, et que cette civilisation est presque en tout originale. Or cette thèse a été assez fréquemment combattue, et en particulier quelques savants qui se sont occupés après moi de la céramique primitive de l'Espagne ont prétendu que cette céramique, appelée par moi ibérique, est d'inspiration, voire d'origine et de fabrication punique, par conséquent importée. Avant même d'arriver à Carthage j'ai été convaincu que mes contradicteurs se trompent. Aucune des poteries trouvées dans les tombeaux puniques, et dont les musées de l'Algérie, en particulier ceux d'Alger et de Constantine, possèdent d'assez nombreux spécimens, n'a le moindre rapport avec les poteries dites ibériques. Ni les formes, ni la technique, ni la décoration ne sont les mêmes, ni la décoration qui reste beaucoup plus rude, rudimentaire et uniforme. Je n'ai pas remarqué un seul objet, un seul tessou analogue à ceux que l'on récolte par milliers en Espagne et qui ne sont ni préhistoriques, ni grecs ni romains, ni phéniciens, ni visigothiques, ni arabes. [...] Non, ce n'est pas à Carthage qu'a été fabriquée la céramique à qui l'on doit de plus en plus maintenir le nom d'ibérique ; ce ne sont pas non plus les potiers carthaginois qui ont fourni ou inspiré aux potiers ibères l'ornementation de leurs vases. Si ces ouvriers ont subi des influences d'Orient, ainsi que je le crois, c'est

longtemps avant la conquête de la Péninsule par le commerce ou les armées puniques ; cette influence est venue de loin”³⁵.

En cierto modo, la intervención de Joseph Déchelette en esta controversia, entre 1909 y 1914, puso fin al debate, dándole el papel de árbitro, una autoridad que se basaba en parte en su capacidad para situar la cultura material ibérica en un contexto europeo más amplio (véase especialmente Déchelette 1909: 15-20, 1914: 1494-1503). El reconocimiento de una cerámica ibérica quedó definitivamente adquirido, se conservó la clasificación provisional de Pierre Paris, así como su proyecto de definición de los diferentes grupos y talleres presentes en la península. De Louis Siret (Manuel Rodríguez de Berlanga había muerto en 1909), Joseph Déchelette mantuvo la importancia del elemento púnico. Desde este momento, la teoría de la remanencia micénica de Pierre Paris pudo considerarse definitivamente enterrada, y Déchelette insistió en la necesidad de salir de una vez por todas de este mito: “Qui délivrera l’archéologie ibérique de ce fantôme, dont la perpétuelle évocation devient obsédante ?” (Déchelette 1909: 21). Este camino intermedio fue aceptado por Pierre Paris, a pesar de su reticencia (Paris 1909: 73). La publicación del *Manuel d’archéologie* (especialmente el volumen de 1914) le dio a Joseph Déchelette la oportunidad de revisar una vez más esta cuestión. Nada cambió en el fondo. Sobre la cuestión de los orígenes de la cerámica ibérica, dio a los griegos un papel destacado, más que en sus estudios del año 1909, con un modelo que pasaría primero por los focenses y luego por la Magna Grecia, una comparación con la cerámica suritálica que Pierre Paris ya había sugerido en el *Essai* (1904: 127-128). Así, podía concluir: “En résumé, il faut considérer les vases peints ibériques comme un ensemble de groupes complexes, dérivés originellement de modèles helléniques. Les prototypes appartenant à des époques successives, à partir de la colonisation phocéenne, ont été interprétés par les potiers indigènes avec l’originalité souvent barbare, mais très caractéristique, de l’art des Ibères” (Déchelette 1914: 1503).

Fue en este contexto de intenso debate internacional cuando se publicó la tesis de Pere Bosch Gimpera, *El problema de la cerámica ibérica*, primero en 1913 en alemán y luego en 1915 para la versión española, con un resumen en francés (Bosch Gimpera 1913, 1915). Sin negar la importancia de esta nueva etapa, tanto para la definición de grupos geográficos como para la fijación de la cronología (en gran parte gracias a los trabajos de Manuel Cazorro en Ampurias), nos parece necesario, sin embargo, matizarla. La ruptura no fue tan fuerte como lo afirma, por ejemplo, Francisco Gracia Alonso al escribir que “el trabajo de Bosch desmontaba sistemáticamente tesis anteriores de Pierre Paris y Salomón Reinach, por lo que la ruptura, y no el fácil seguidismo, fueron asimismo bien valorados” (Gracia Alonso 2011: 98). En realidad, en 1913, ya no quedaba mucho por destruir. Los trabajos realizados a lo largo de los años 1907-1909 le habían enseñado el camino. La tesis de Pere Bosch Gimpera representaba más la culminación de un proceso iniciado en 1904 que una verdadera ruptura. No era únicamente el resultado de la reflexión de un joven y brillante investigador bien formado, sino que su tesis era el producto final de un trabajo colectivo que, sobre la base de las ideas de Pierre Paris, no había dejado de debatir, discutir, confirmar o rechazar ideas y teorías desde 1904. Las dos reseñas del estudio de Bosch escritas por Raymond Lantier, colaborador de Pierre Paris, supusieron el reconocimiento implícito de las conclusiones de Pere Bosch Gimpera por el grupo que giraba en torno a la École des hautes études hispaniques (Lantier 1917a, 1917b). En cierto modo, el balance realizado al año siguiente por Edmond Pottier, cuya autoridad era indiscutible en el campo de la cerámica antigua –recordemos que fue el iniciador, en 1919, del proyecto internacional del *Corpus Vasorum Antiquorum* (Kurtz 2004)–, cerraba la primera etapa en la historia de la investigación sobre la cerámica ibérica. Más de diez años después de la petición que le había hecho Camille Jullian en la carta que hemos citado, Edmond Pottier intervenía oficialmente. Sin embargo, no se contentaba con “couper enfin l’aile à ces canards de Mycènes”. Ya no era necesario. Al señalar el “excellent résumé” que Pere Bosch

³⁵ Informe de Pierre Paris al Ministro de Instrucción Pública del 20 de diciembre de 1911, AN-Pierrefitte, F/17/17282.

Gimpera acababa de publicar, el conservador del museo del Louvre convirtió su estudio en el nuevo punto de partida para futuras investigaciones. Para el joven arqueólogo catalán, se trataba de una forma de reconocimiento internacional. Pero el interés principal del informe de Edmond Pottier estaba en otra parte. Subrayó con fuerza que la búsqueda de los orígenes, que había estado en el centro del debate desde 1904, solo podía conducir, en realidad, a un callejón sin salida. Por lo tanto, era necesario favorecer un estudio interno de la cerámica ibérica: “l’origine de la céramique ibérique fut une création spontanée [...]. L’industrie ibérique est autochtone ; elle est restée fidèle aux qualités du terroir. Malgré les apports étrangers venus assez tardivement, sa vitalité et son originalité lui assurent une floraison de longs siècles, pendant lesquels elle vit surtout concentrée sur elle-même, en débordant un peu sur le midi de la Gaule et le long du golfe de Lion, mais sans dépasser, semble-t-il, ces limites. [...] Art local, art isolé et replié sur lui-même, dont les formules restent attachées à de vieilles traditions indigènes ; art rude et pittoresque, assez fort pour créer lui-même ses types, en les tirant de la réalité et de la nature qu’il stylise à sa manière ; art méditerranéen qui, dans le vaste ensemble de cette civilisation, se présente avec une physionomie bien définie : tel nous apparaît l’art industriel d’Espagne. [...] Il ne lui a manqué que de bon maîtres pour le conduire à la perfection. Mais il a possédé les qualités précieuses entre toutes, conformes au caractère de la race elle-même : l’indépendance, l’originalité, la personnalité” (Pottier 1918: 288-289, 291, 294).

8. CONCLUSIÓN

A cien años de distancia, el proceso de reconocimiento y definición de una cerámica ibérica aparece como el resultado de un trabajo colectivo, nutrido por un intenso y animado debate internacional cuya base fue el *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive* de Pierre Paris. En efecto, si el crédito de haber señalado la existencia de una producción vascular local debe atribuirse a José Ramón Mélida y a los hermanos Gascón de Gotor, es Pierre Paris quien propuso por primera vez un estudio pormenorizado y argumentado de este tema. Al lado de la teoría de la remanencia micénica, una mera intuición que halagaba a su helenocentrismo pero que carecía de cualquier fundamento positivo, Pierre Paris supo dar un contenido bastante preciso a la expresión “cerámica ibérica” a partir del análisis de un material que provenía ante todo de los yacimientos del sureste peninsular. Con la publicación del segundo volumen del *Essai*, Pierre Paris ofrecía a la comunidad académica internacional un vasto repertorio de imágenes nuevas y unas claves de lectura que iban a alimentar un amplio debate internacional durante más de una década. Fue su principal éxito. Los trabajos publicados por Manuel Rodríguez de Berlanga, Louis Siret, Joseph Déchelette, Manuel Cazorro, Josep Pijoan y, finalmente, Pere Bosch Gimpera, junto con las reacciones de eruditos con una autoridad científica más sólida, que intervenían más como moderadores del debate (Edmond Pottier, Adolf Furtwängler, Salomon Reinach, etc.), permitieron, a cada nueva publicación, avanzar hacia un conocimiento más preciso del objeto de estudio, corrigiendo, matizando, contradiciendo o confirmando argumentos anteriores. La opinión de cada participante en el debate, por lo tanto, evolucionaba en paralelo. De esta manera, se llegó, después de una década de controversia, a un cierto consenso, a una base de trabajo común para poder seguir investigando la cerámica ibérica. En 1918, se abría así pues una segunda etapa en la historia del discurso científico sobre la cerámica ibérica. La escuela francesa solo iba a ocupar un lugar secundario. Los protagonistas, que pertenecían a una nueva generación, serían ahora los miembros de las dos grandes escuelas arqueológicas que se habían organizado en Madrid y Barcelona (Reimond 2010). Este segundo momento sería tan rico en descubrimientos como el primero. También estaría mucho más politizado.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, 1898: "Jugement des concours", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 42, 6: 753-767.
- ALBERTINI, E. 1905: "Rapport sommaire sur les fouilles d'Elche (Espagne)", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49, 6: 611-620.
- ALBERTINI, E. 1906: "Fouilles d'Elche", *Bulletin hispanique*, 8, 4: 333-362.
- ALBERTINI, E. 1907a: "Fouilles d'Elche (suite)", *Bulletin hispanique*, 9, 1: 1-17.
- ALBERTINI, E. 1907b: "Fouilles d'Elche (suite et fin)", *Bulletin hispanique*, 9, 2: 109-130.
- ASTRUC, M. 1962: "Échanges entre Carthage et l'Espagne d'après le témoignage de documents céramiques provenant d'anciennes fouilles", *Revue des études anciennes*, 64, 1-2: 62-81.
- BARRAU-DIHIGO, L. 1906: "[Reseña] Pierre Paris. Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive", *Revue de l'histoire des religions*, 53: 238-240.
- BELLÓN RUIZ, J. P.; RUIZ RODRÍGUEZ A. Y SÁNCHEZ A. 2006: "El archivo Gómez-Moreno: ibérico versus hispánico", en *El archivo Gómez-Moreno: ibérico versus hispánico*, Jaén: 53-66.
- BELTRÁN LLORIS, M. 2013: *Azaila. Estado de la cuestión en el año 2013*, Caesaraugusta 83, Zaragoza.
- BÉRARD, V. 1902: *Les Phéniciens et l'Odyssée*, vol. 1, Paris.
- BÆHLAU, J. 1887: "Frühattische Vasen", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 2: 33-66.
- BÆHLAU, J. 1888: "Böotische Vasen", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 3: 325-364.
- BONET ROSADO, H. Y MATA PARREÑO, C. 2008: "Las cerámicas ibéricas. Estado de la cuestión", en Bernal Casasola, D. y Ribera i Lacomba, A. (coords.), *Cerámicas hispanorromanas. Estado de la cuestión*, Cádiz: 147-169.
- BOSCH GIMPERA, P. 1913: "Zur Frage der iberischen Keramik", *Memnon. Zeitschrift für die Kunst- und Kulturgeschichte des alten Orients*, 7, 3: 166-181.
- BOSCH GIMPERA, P. 1915: *El problema de la cerámica ibérica*, Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 7, Madrid.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. 1984: "El poblado ibérico de «El Amarejo» (Bonete, Albacete)", *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, 10, 15: 75-92.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. 1986: *El Castellar de Meca. Ayora (Valencia). Textos*, Excavaciones Arqueológicas en España 147, Madrid.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. Y BLÁNQUEZ PÉREZ, J. 1985: *El Amarejo (Bonete, Albacete)*, Excavaciones Arqueológicas en España 139, Madrid.
- CASADES Y GRAMATXES, P. 1903-1905: "[Reseña] Pierre Paris. Correspondant de l'Institut, Professeur à l'Université de Bordeaux. Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 4: 605-610.
- COLL CONESA, J. 2000: "Aspectos de tecnología de producción de la cerámica ibérica", en Mata Parreño, C. y Pérez Jordà, G. (coords.), *Ibers. Agricultors, artesans i comerciants. IIIª Reunió sobre Economia en el Món Ibèric*, Saguntum Extra 3, Valencia: 191-207.
- COLLIGNON, M. 1881: *Manuel d'archéologie grecque*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris.
- CHEVALIER, N. 2016: "Georges Perrot", en Sénéchal, P. y Barbillon, C. (coords.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/perrot-gorges.html> [consultado el 13 de junio de 2019].
- DÉCHELETTE, J. 1909: "Essai sur la chronologie préhistorique de la péninsule ibérique", *Revue archéologique*, 13: 15-38.
- DÉCHELETTE, J. 1914: *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. II. Archéologie celtique ou protohistorique. Troisième partie. Second âge du fer ou époque de La Tène*, Paris.

- DELAUNAY, J.-M. 1994: *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez 10, Madrid.
- DÖRPFELD, W. 1902: *Troja und Ilion*, Athens.
- DUMONT, A. 1874a: "Cours d'archéologie", *Revue archéologique*, 27: 57-64.
- DUMONT, A. 1874b: *Peintures céramiques de la Grèce propre. Recherches sur les noms d'artistes lus sur les vases de la Grèce*, Paris.
- DUMONT, A. Y CHAPLAIN, J. 1888-1890: *Les céramiques de la Grèce propre*, 2 vols. Paris.
- EBERHARDT, G. 2012: "Dig that! How Methodology Emerged in German Barrow Excavations", en Jensen, O. W. (coord.), *Histories of Archaeological Practices. Reflections on Methods, Strategies and Social Organisation in Past Fieldwork*, Studies 20, Stockholm: 151-173.
- ENGEL, A. 1892: "Rapport sur une mission archéologique en Espagne (1891)", *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, 3: 111-219.
- ENGEL, A. 1896: "Nouvelles et correspondances", *Revue archéologique*, 29: 204-229.
- ENGEL, A. Y PARIS, P. 1906: "Une forteresse ibérique à Osuna (fouilles de 1903)", *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, 13, 4: 357-491.
- FLETCHER VALLS, D. 1960: *Problemas de la cultura ibérica*, Trabajos varios 22, Valencia.
- FURTWÄGLER, A. 1905: "[Reseña] Pierre Paris. Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive", *Berliner Philologische Wochenschrift*, 25, 18: 580-584.
- FURTWÄGLER, A. Y LOESCHCKE, G. 1886: *Mykenische Vasen: vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres*, Berlin.
- GASCÓN DE GOTOR, A. Y GASCÓN DE GOTOR, P. 1890: *Zaragoza artística, monumental é histórica*, vol. 1, Zaragoza.
- GRACIA ALONSO, F. 2011: *Pere Bosch Gimpera. Universidad, política, exilio*, Madrid.
- GRAN-AYMERICH, È. 2007: *Les chercheurs de passé*, Paris.
- HEUZEY, L. 1886: "Rapport de la Commission des Écoles d'Athènes et de Rome sur les travaux de ces deux Écoles pendant l'année 1885", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 30, 1: 97-119.
- HÜBNER, E. 1888: *La arqueología de España*, Barcelona.
- KURTZ, D. 2004: "A corpus of ancient vases. Hommage à Edmond Pottier", *Revue archéologique*, 38, 2: 259-286.
- LAGRANGE, M. Y MIANE, F. 2011: "Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886)", *In Situ. Revue des patrimoines*, 17: <https://journals.openedition.org/insitu/920> [consultado el 13 de junio de 2019].
- LANTIER, R. 1917a: "[Reseña] Pedro Bosch Gimpera. El Problema de la Cerámica Ibérica", *Journal des savants*, 15, 4: 183-185.
- LANTIER, R. 1917b: "[Reseña] Pedro Bosch Gimpera, El Problema de la cerámica ibérica, 1915", *Revue des études anciennes*, 19, 2: 151-153.
- LORRIO ALVARADO, A. J. 2011: "El Castellar de Meca: anatomía de un oppidum ibérico", en *Las raíces de Almansa. Desde los orígenes del poblamiento hasta el fin de la Edad Media*, Almansa: 95-141.
- LUCAS PELLICER, M. R. 1994: "Historiografía de la escultura ibérica hasta la ley de 1911", *Revista de Estudios Ibéricos*, 1: 15-42.
- MAIER ALLENDE, J. 1996: "En torno a la génesis de la arqueología protohistórica en España: correspondencia entre Pierre Paris y Jorge Bonsor", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 32, 1: 1-34.
- MANSO MARTÍN, E. 2017: "Entre colecciones: organizando e investigando las cerámicas de Elche y Archena", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36: 145-168.
- MATA PARREÑO, C. (coord.) 2014: *Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*, Trabajos varios 117, Valencia.
- MATA PARREÑO, C.; BADAL GARCÍA, E.; COLLADO MATAIX, E. Y RIPOLLÈS ALEGRE, P. P. (COORDS.) 2010: *Flora Ibérica. De lo real a lo imaginario*, Trabajos varios 111, Valencia.

- MATA PARREÑO, C. Y BONET ROSADO, H. 1992: "La cerámica ibérica: ensayo de tipología", en *Estudios de arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester*, Trabajos varios 89, Valencia: 117-173.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R. 1883: "Las antigüedades de la exposición de minería", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 11: 386-398.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R. 1905: "[Reseña] Notas bibliográficas. Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive, par Pierre Paris", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 2: 157-160.
- MORA RODRÍGUEZ, G. 2004: "Pierre Paris y el hispanismo arqueológico", en Tortosa Rocamora, T. (coord.), *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante). Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 30, Madrid: 27-42.
- MORA RODRÍGUEZ, G. 2011: "Pierre Paris en España. Arqueología y política, oportunismo y estrategias", en Ferreira Bicho, N. (coord.), *História, teoria e método da arqueologia. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular (Faro, 14 a 19 de Setembro de 2004)*, Faro: 303-311.
- MORET, P. 2014: "Hübner, la Dame d'Elche et la sculpture ibérique", en Blech, M.; Maier Allende, J.; Schattner, T. G. (coord.), *Emil Hübner und die Altertumswissenschaften in Hispanien = Emil Hübner y las ciencias de la antigüedad clásica en Hispania*, Darmstadt: 399-407.
- MORINIÈRE, S. 2014: "La collection de moulages de l'Université de Bordeaux", *Revue archéologique de Bordeaux*, 105: 151-172.
- MORINIÈRE, S. 2016: "La collection de moulages de l'Université de Bordeaux, première gypsothèque universitaire française ?", *In Situ. Revue des patrimoines*, 28: <https://journals.openedition.org/insitu/12552> [consultado el 13 de junio de 2019].
- OLIVIER, L. 2018: *Le pays des Celtes. Mémoires de la Gaule*, L'univers historique, Paris.
- OLMOS, R. 1987: "Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica", *Revue des études anciennes*, 89, 3: 283-296.
- OLMOS, R. 1994: "Algunos problemas historiográficos de la cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950", *Revista de Estudios Ibéricos*, 1: 311-333.
- OLMOS, R. 1996: "Lecturas modernas y usos ibéricos del arcaísmo mediterráneo", en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez 59, Madrid: 17-31.
- OLMOS, R. Y ROUILLARD, P. 2002: "Sculpture préromaine de la péninsule ibérique", *Documents d'archéologie méridionale*, 25: 269-283.
- PAGE DEL POZO, V. 1984: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*, Iberia graeca. Serie arqueológica 1, Madrid.
- PALLAT, L. 1897: "Ein Vasenfund aus Aegina", *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 22: 265-333.
- PARIS, P. 1884: "Fouilles de Délos. Maisons du second siècle av. J.-C.", *Bulletin de correspondance hellénique*, 8: 473-496.
- PARIS, P. 1889: *La sculpture antique*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris.
- PARIS, P. (coord.) 1892: *Catalogue méthodique des moulages des œuvres de sculpture grecque rédigé par un groupe d'étudiants*, Bordeaux.
- PARIS, P. 1892: *Élatée. La ville, le temple d'Athéna Cranaia*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 60, Paris.
- PARIS, P. 1897: "Buste espagnol de style gréco-asiatique, trouvé à Elché (Musée du Louvre)", *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 4, 2: 137-168.
- PARIS, P. 1903: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, vol. 1, Paris.
- PARIS, P. 1904: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, vol. 2, Paris.
- PARIS, P. 1906-1908: "Comunicaciones. À Monsieur Pelegrín Casades y Gramatxes, Directeur de la Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 5: 314-320.
- PARIS, P. 1907: "Note sur la céramique ibérique", *L'Anthropologie*, 17: 626-632.

- PARIS, P. 1908: “Quelques vases ibériques inédits (musée municipal de Barcelone et musée du Louvre)”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1, año 1907: 76-88.
- PARIS, P. 1909: “Vases ibériques du musée de Saragosse”, *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 17, 1: 59-74.
- PARIS, P. 1913: “Vase ibérique trouvé à Carthage (Musée Saint-Louis)”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 57, 1: 10-15.
- PARIS, P. 1914: “La céramique de Numance”, *La Revue de l’art ancien et moderne*, 36: 5-16 y 119-130.
- PARIS, P. 1921: *Promenades archéologiques en Espagne. 2. Antéquera, Alpéra et Méca, Emporion, Sagonte, Merida, Bolonia, le Palais de Liria à Madrid*, Paris.
- PARIS, P. 1979: *L’Espagne de 1895 et 1897. Journal de voyage*, Demerson, G. –ed. – Maison des Pays Ibériques 1, Publications du Centre Pierre Paris 5, Paris.
- PAYEN, P. 2005: “L’Antiquité après l’Antiquité : parcours et détours d’un projet éditorial”, *Anabases*, 1: 5-13.
- PERICOT, L. 1979: *Cerámica ibérica*, Barcelona.
- PERROT, G. 1899: “Mémoire de M. Pierre Paris sur la céramique espagnole à décor géométrique et mycénien”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 43, 4: 436-437.
- PERROT, G. Y CHIEPIEZ, C. 1885: *Histoire de l’art dans l’Antiquité. III. Phénicie, Cypre*, Paris.
- PERROT, G. Y CHIEPIEZ, C. 1894: *Histoire de l’art dans l’Antiquité. VI. La Grèce primitive. L’art mycénien*, Paris.
- PIJOAN, J. 1909: “La ceràmica ibèrica a l’Aragó”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 2, año 1908: 241-262.
- POTTIER, E. (coord.) 1888-1890: *Les céramiques de la Grèce propre*, 2 vols., Paris.
- POTTIER, E. 1896: *Catalogue des vases antiques de terre cuite. Première partie. Les origines*, Paris.
- POTTIER, E. 1897: *Vases antiques du Louvre*, Paris.
- POTTIER, E. 1905: “[Reseña] L’art antique en Espagne. Pierre Paris, correspondant de l’Institut, professeur à l’Université de Bordeaux. Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive”, *Journal des savants*, 3, 11: 577-587.
- POTTIER, E. 1918: “Le problème de la céramique ibérique”, *Journal des savants*, 16, 6: 281-294.
- RADET, G. 1901: *L’histoire et l’œuvre de l’École française d’Athènes*, Paris.
- RAYET, O. Y COLLIGNON, M. 1888: *Histoire de la céramique grecque*, Paris.
- REIMOND, G. 2010: “Des cercles académiques aux réseaux savants de la première moitié du XX^e siècle. Stratégie, apport et devenir des réseaux d’archéologues en Espagne (1900-1936)”, en Bonnet, C.; Krings, V.; Valenti, C. (coords), *Connaître l’Antiquité. Individus, réseaux, stratégies du XVIII^e au XXI^e siècle*, Rennes: 231-262.
- REIMOND, G. 2013: “Pierre Paris, un parcours athénien (1882-1885). Des premiers travaux au noviciat délien : la découverte des études archéologiques”, *Hormos. Ricerche di Storia Antica*, 5: 69-94.
- REIMOND, G. 2015: “« Et la Grèce le scella de son empreinte ». Pierre Paris, des lettres à l’archéologie, du Normalien à l’Athénien”, *Anabases. Traditions et réceptions de l’Antiquité*, 22: 167-192.
- REIMOND, G. 2016: “Pierre Paris, un parcours athénien (1882-1885). Le dossier phocidien : les fouilles du sanctuaire d’Athéna Cranaia”, *Pallas*, 100: 217-247.
- REIMOND, G. 2018a: “Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris: los escultores griegos a la conquista del movimiento”, en Duplá Ansuátegui, A.; Dell’Elicine, E.; Pérez Mostazo, J. (coords.), *Antigüedad clásica y naciones modernas en el Viejo y el Nuevo Mundo*, Madrid: 155-182.
- REIMOND, G. 2018b: “Ce jour de mars où Pierre Paris partit pour la Grèce. Quelques notes sur ses « Souvenirs d’Athènes » (1894)”, *Anabases. Traditions et réceptions de l’Antiquité*, 28: 315-323.
- REINACH, S. 1905: “[Reseña] P. Paris. Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive”, *Revue archéologique*, 5: 156-160.
- REINACH, T. 1905: “[Reseña] Pierre Paris. Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive”, *Revue des études grecques*, 18, 81: 400-401.
- RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M. 1903-1905: “Malaca”, *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 4: 697-715, 773-800 y 853-883.

- RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M. 1906-1908: "Malaca", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 5: 11-45, 65-96, 148-161, 193-214, 257-274, 321-342, 385-407, 449-468, 513-536, 561-610 y 641-661.
- ROUET, P. 2008: "Edmond Pottier", en Sénéchal, P. y Barbillon, C. (coords.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/pottier-edmond.html> [consultado el 13 de junio de 2019].
- ROUILLARD, P. 1996: "Dis-moi qui tu es : « Espagnole », « Salammô » ou « Carmen »", en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez 59, Madrid: 33-42.
- ROUILLARD, P. 2004: "Pierre Paris", en Mora Rodríguez, G. y Ayarzagüena Sanz, M. (coords.), *Pioneros de la arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*, Zona arqueológica 3, Alcalá de Henares: 333-340.
- ROUILLARD, P. 2009: "Pierre Paris", en Sénéchal, P. y Barbillon, C. (coords.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/paris-pierre.html> [consultado el 13 de junio de 2019].
- ROUILLARD, P.; TRUSZKOWSKI, E.; SIEVERS, S. Y CHAPA BRUNET, T. 1997: *Antiquités de l'Espagne*, Paris.
- SANTOS VELASCO, J. A. 2010: "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada", *Complutum*, 21, 1: 145-168.
- SCHLIEMANN H. 1878: *Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Ertdeckungen in Mykenae und Tiryns*, Leipzig.
- SCHLIEMANN, H. 1885: *Tirynthe. Le palais préhistorique des rois de Tirynthe*, Paris.
- SIRET, L. 1907: "À propos de poterie pseudo-mycénienne", *L'Anthropologie*, 18: 277-299.
- SIRET, L. 1908: "Nouvelle note sur la céramique ibérique", *L'Anthropologie*, 19: 88-91.
- TAINE, H. 1866: *Histoire de la littérature anglaise*, 2ª ed., Paris.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1996: "Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del sureste", en Olmos, R. (coord.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Lynx. La arqueología de la mirada 1, Madrid: 145-162.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1998: "Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena", en Aranegui Gascó, C. (coord.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad Ibérica. Actas del congreso internacional (Barcelona, 12, 13 y 14 de marzo de 1998)*, Saguntum Extra 1, Barcelona: 207-216.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2003: "Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica de época helenística", en Tortosa Rocamora, T. y Santos Velasco, J. A. (coord.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Bibliotheca Italica. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma 26, Roma: 167-180.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", en Tortosa Rocamora, T. (coord.), *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante). Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 30, Madrid: 71-222.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 38, Mérida.
- TORTOSA ROCAMORA, T. Y SANTOS VELASCO, J. A. 1997: "Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 15, 1-2: 49-57.
- TSOUNTAS, C. Y MANATT, J. I. 1897: *The Mycenaean Age. A Study of the Monuments and Culture of Pre-Homeric Greece*, London.
- WIDE, S. K. A. 1896: "Aphidna in Nordattika", *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 21: 385-410.

ILICI Y ALONIS. DOS CÓDIGOS PICTÓRICOS CONTEMPORÁNEOS EN LA CERÁMICA DEL PERIODO IBÉRICO FINAL

MIGUEL F. PÉREZ BLASCO*

RESUMEN

La coexistencia en cerámica ibérica figurada de los estilos ilicitanos y del estilo simbólico levantino en un mismo marco temporal y espacial en la Contestania permite profundizar en el significado identitario de estos vasos, comprender su funcionalidad y descubrir quiénes fueron sus destinatarios. El análisis de los contextos, en relación con el periodo histórico de interacción cultural con Roma, contribuye a dilucidar el significado ideológico de estas imágenes.

PALABRAS CLAVES

Cultura Ibérica, Iconografía, Contestania, Identidad, cerámica ibérica, estilos ilicitanos, estilo simbólico levantino, necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa).

SUMMARY

The coexistence in figurative Iberian pottery of styles from Elche, as well as the symbolic Levantine style in a Contestania spatial and temporary framework, allows us to delve into the identity significance of these vases, understand their functionality and to find out those for whom they had been intended. The analysis of these contexts, with regard to the historical period of cultural interaction with Rome, contributes to explaining the ideological meaning of these images.

KEY WORDS

Iberian culture, Iconography, Contestania, Identity, Iberian pottery, styles from Elche, symbolic Levantine style, necropolis of Poble Nou (Villajoyosa).

* Museo Arqueológico y de la Historia de Elche (MAHE).

I. INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de los estudios dedicados a la investigación de la Cultura Ibérica, la cerámica pintada con decoración compleja o figurada ha sido considerada como uno de sus rasgos más definitorios y característicos. Los vasos cerámicos dotados de contenido artístico e iconográfico se convierten en una cultura material activa con capacidad para expresar identidad y autodeterminación, además de prestigio y poder mediante su posesión y ostentación. El desarrollo de su iconografía está vinculado a la propia dinámica interna de su evolución histórica y cultural, asumiendo rasgos e influencias del resto de culturas mediterráneas que le fueron contemporáneas: el mundo fenicio-púnico y griego, en un primer momento, y del romano en su etapa final. Las élites aristocráticas que detentaban el poder se impregnaron de algunas de estas imágenes e ideas, que fueron adaptadas a la idiosincrasia de los pueblos ibéricos y reelaboradas bajo fórmulas propias de expresión de los aspectos socio-políticos e ideológicos ibéricos (Pérez Blasco 2014a). Es en la etapa final de la Cultura Ibérica, siglos II-I a.C., cuando aparecen y se difunden unos determinados estilos pictóricos en cerámica ibérica, coincidiendo con el momento de conquista romana y con el proceso definido como romanización. En este periodo del Ibérico Final, y durante este proceso, es cuando tiene lugar una intensa y activa evolución cultural. La sociedad ibérica reinterpreta y recontextualiza los rasgos foráneos al incorporarlos a su herencia y tradición cultural, en un proceso de hibridación que modifica y construye una nueva serie de valores. Los antiguos valores ideológicos y culturales ibéricos, plasmados sobre las cerámicas figuradas, se irán diluyendo progresivamente a causa de esa interacción, hasta desembocar en el siglo I d.C. en una serie de producciones cerámicas que podemos definir ya como hispanorromanas.

Uno de los espacios geográficos que experimentó una temprana interacción con Roma, y un rápido y precoz proceso de asimilación del nuevo sistema político, fue el sureste peninsular. Un área geográfica citada por las fuentes clásicas como *regio Contestana*. Una región donde se desarrollaron y convivieron de forma contemporánea dos códigos iconográficos diferentes¹ identificados en varios estilos pictóricos: el llamado estilo Monastil (Nördstrom 1969-1973: 69 y 148-149; Tortosa 2006: 101; Poveda y Uroz Rodríguez 2007; Pérez Blasco 2014a: 481-495), los estilos ilicitanos (Tortosa 2004a; Tortosa 2006; Pérez Blasco 2014a: 495-626) y el estilo simbólico levantino (Pérez Blasco 2011a; Pérez Blasco 2011b; Pérez Blasco 2014a: 627-758) (Figs. 1 y 2).

En este trabajo me voy a centrar en las cerámicas del yacimiento de La Alcudia de Elche (Alicante), solar de la antigua *Ilici*², y en las cerámicas de la necrópolis de Poble Nou de Villajoyosa (Alicante), de la ciudad que viene siendo identificada con la antigua *Alonis/Alonai/Allon*³ de las fuentes antiguas. Ambas ciudades realizan el tránsito a la ciudad romana desde la continuidad de su *oppidum* ibérico preexistente (Arasa 2003b: 204), y la demarcación política de sus territorios⁴ permite estudiar su evolución desde la fase del Ibérico Final hasta el periodo romano imperial (Frías 2010: 20-21).

¹ Partiendo del estudio de la lingüística y la semiótica, la definición de código iconográfico ha sido adaptada por T. Tortosa (2006: 241-242) para el ámbito de investigación de la cerámica ibérica pintada, definiéndolo como un conjunto finito de elementos estructurados que se rigen por reglas combinatorias. Los signos que componen el código poseen unas reglas de estructura con una finalidad comunicativa.

² *Ilici* (Plinio *Naturalis Historia*, III, 4, 19-20; Mela *Chorographia*, II, 93; Ptolomeo, *Geographicae*, II, 6, 14 y II, 6, 61); *Hilice* (*Anonymi Ravennatis Cosmographia*, 304, 17); *Ilice* (*Anonymi Ravennatis Cosmographia*, 343,7); *Heliké* (Diodoro *Biblioteca Histórica*, XXV, 10, 3-4).

³ *Alonai* (Ptolomeo, *Geographicae* II, 6, 14; *Alonis*: Artemidoro en Esteban de Bizancio; *Allonem*: Mela II, 9; *Allon*: Rav. 304, 16).

⁴ El yacimiento de El Monastil quedaría incluido en el *territorium* de *Ilici* (Frías 2010: 20 y 179-180).



Fig. 1: *Kalathos* de estilo I ilicitano de la tumba 64 de la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa) (dibujo: Pérez Blasco).

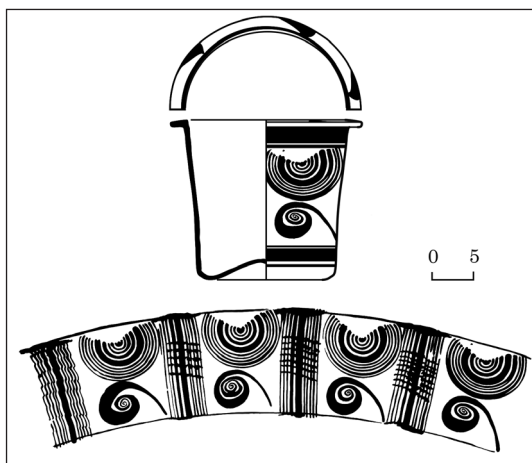


Fig. 2: *Kalathos* de estilo simbólico levantino de la tumba 62 de la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa) (dibujo: Pérez Blasco).

evolución y a los mecanismos de relación con los itálicos y romanos llegados de fuera. Supone, además, un elemento clave para valorar la transformación de las identidades y tradiciones culturales locales ibéricas, y comprender los cambios motivados en su cultura material. Estas cerámicas se muestran como un elemento fundamental para abordar el cambio cultural que experimenta el territorio ibérico, con frecuencia explicado desde teorías homogeneizadoras que no contrastan su verificación en demarcaciones geográficas regionales o en la microhistoria local.

Las cerámicas ibéricas figuradas de la *Alonis* y la *Ilici* ibérica, una en Villajoyosa y otra en el yacimiento de La Alcudia de Elche, permiten dibujar un panorama sumamente interesante.

Ambas comparten:

- Una misma área geográfica, Contestania, estando además ambas próximas al mar (*sinus Ilicitanus*) y a reducida distancia entre ellas, siguiendo el ramal litoral secundario de la *via Augusta* (Arasa 2003a: 152 y 157). Una distancia que aún sería menor por mar (Espinosa *et alii* 2003; Espinosa 2016) (Fig. 3).

- Un mismo periodo cronológico: segunda mitad del siglo II hasta finales del siglo I a.C.

- Mismo espacio en algunas tumbas, localizándose vasos de ambos estilos dentro de los contextos cerrados de la necrópolis de Poble Nou de Villajoyosa.

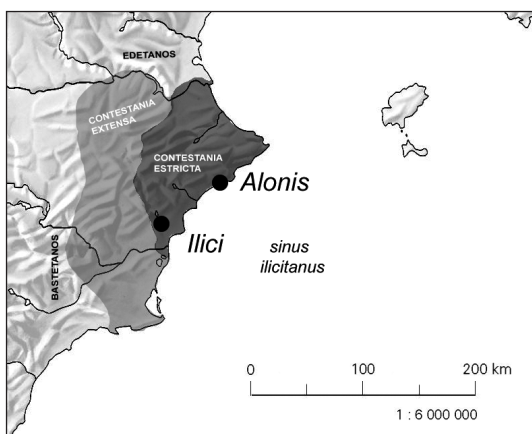


Fig. 3: Mapa de la Contestania extensa y la Contestania estricta, con *Alonis* e *Ilici* (a partir de Abad 2009: Fig. 1).

Pero también tienen diferencias interesantes, al tratarse de códigos iconográficos diferentes, y proceder las cerámicas de Villajoyosa de contextos funerarios y las ilicitanas de contextos de hábitat o ámbito urbano.

En el sureste peninsular que se corresponde, *grosso modo*, con la Contestania Ibérica es posible documentar una serie de diversos elementos y características culturales, materiales, sociales, políticas, económicas e ideológicas que constatan una homogeneidad arqueológica e identitaria (Almagro-Gorbea 2003; Santos 2004; García Cardiel 2016). La investigación de la Cultura Ibérica viene debatiendo y profundizando en la posibilidad de identificar a las distintas etnias que se distribuyeron por los territorios ibéricos a partir de su cultura material (Almagro-Gorbea y Ruiz Zapatero 1992; Cruz Andreotti y Mora Serrano 2004; Wulff y Martí 2009; Cruz Andreotti 2011). En la Contestania, las decoraciones complejas y figuradas surgidas de los talleres de *Ilici*, el principal núcleo político y económico de esta región, fueron consideradas durante mucho tiempo como una “seña de identidad” arqueológica para definir y delimitar a esta región (Llobregat 1972: 185; Almagro-Gorbea 2003: 13; Santos 2004; Moratalla 2004: 880 y 912-915).

En cuanto al marco temporal, coincide con la conquista de Hispania. En la tradición historiográfica española, y todavía en la actualidad, resulta dominante la idea de que la conquista de Hispania por Roma tuvo como consecuencia un cambio cultural básico desde sus fases más tempranas (Bendala 2006: 289-290). Pero la interacción entre iberos y romanos no puede contemplarse como un “choque cultural de civilizaciones” (Huntington 1997), en el que Roma impuso con su conquista imperialista sus cultos, usos y costumbres como pertenecientes a un nivel más alto de civilización, desechando y marginando las formas prerromanas (Woolf 1995: 339 y 346-347). El controvertido concepto de la romanización, que ha ido evolucionando con el tiempo (Blázquez y Alvar 1996; Bendala 2006; Van Dommelen y Terrenato 2007; Woolf 2014; Beltrán Lloris 2017), hoy se entiende más en unos términos de “culturas en diálogo” o “escenario de negociación”, y en una dialéctica cultural bidireccional. Ha de entenderse como un proceso de hibridación cultural que surge de la interacción entre el componente autóctono (iberos) y el exógeno (romanos). El ámbito cultural de una sociedad incluye un sistema de valores, tradiciones y estilos de vida que se forma, enriquece y renueva de manera continuada a través del tiempo (Harris 2001: 19-21; Alföldy 2004: 137).

La dispersión de los vasos figurados de los estilos ilicitanos por el territorio, así como la documentación de las cerámicas del estilo simbólico levantino en la costa norte de la Contestania, aportan una valiosa información al debate de si existió una conciencia étnica entre los iberos que habitaban la Contestania, o si, por el contrario, se ha de considerar que detrás de la creación y demanda de esta iconografía estuvo el componente romano inmigrado.

II. EL CÓDIGO ICONOGRÁFICO DEL SURESTE PENINSULAR. LAS CERÁMICAS DE *ILICI*

Las cerámicas pintadas con decoración compleja y figurada que aparecen en los contextos arqueológicos de los siglos II-I a.C. fueron consideradas por la investigación como cerámicas de producción ibérica desde un primer momento, mientras que su concentración en el sureste peninsular hizo considerarlas como uno de los fósiles directores de los contextos del siglo II a.C. de esta zona (Moratalla 2004: 880 y 912-915), y un elemento característico de la cultura material ibérica de esta región (Santos 2004; Sala 2004; Bonet 2005: 56-58; Tortosa 2006).

El lenguaje iconográfico vascular que combina estructuras de elementos vegetales, *carnassiers* y aves con alas expaladas en una composición de *horror vacui*, ha caracterizado durante décadas al tradicionalmente llamado “Estilo Elche-Archena”, hasta que T. Tortosa distinguió distintos grupos y estilos pictóricos, y rompió con esta denominación historiográfica, mostrando una realidad más compleja a la par que lógica

(Tortosa 2004a; Tortosa 2006). Los estilos ilicitanos habrían generado este lenguaje iconográfico y lo habrían difundido por el resto del territorio contestano (Tortosa 2004a: 178; Tortosa 2006: 150 y 164).

Sin embargo, el estudio de revisión que realicé hace algunos unos años permite hoy confirmar la existencia de este código pictórico a finales del siglo III a.C. y primera mitad del II a.C., y situar su origen en el área murciana (Pérez Blasco 2014a: 367-466). Se trata, además, de contextos cerrados procedentes de la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Verdolay), cuyos materiales se han analizado por diversos especialistas a lo largo del tiempo (Quesada 1989; García Cano *et alii* 1989; Sánchez y Quesada 1992; Conde 1990; García Cano y Page 2004). Esta revisión me permitió situar a finales del siglo III a.C. las representaciones más antiguas de *carnassiers* y de este código pictórico del sureste (Pérez Blasco 2014a: 405-406), coincidiendo además con los siglos mejor conocidos de la necrópolis, gracias a las importaciones (García Cano *et alii* 1989: 154-155) (Figs. 4, 2 y 4, 3). Pero estas cerámicas figuradas no aparecen solo con esta cronología antigua en las tumbas 213 y 267 de Cabecico del Tesoro, sino que la producción de este taller también se documenta, de manera fiable, fuera de los límites de la Contestania en la tumba nº 0 de la necrópolis de la Hoya de Santa Ana (Chinchilla), datada hacia el 200 a.C. (Blánquez 1990: 275-291; Sanz 2008: 139) (Figs. 4, 1). Lo que permite plantear que, o bien el significado de la lectura de este código

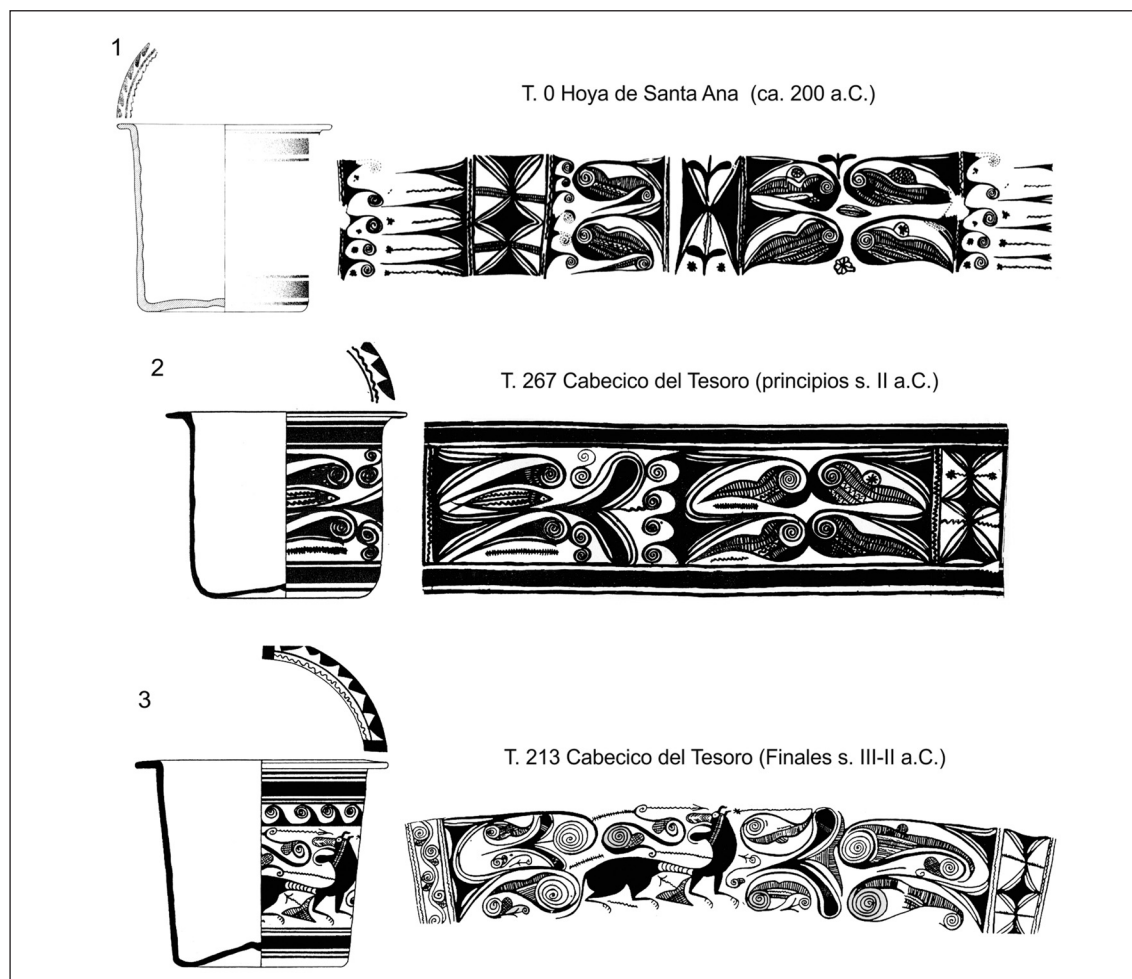


Fig. 4: 1. *Kalathos* de la tumba 0 de la Hoya de Santa Ana (Blánquez 1990: Fig. 71); 2. *Kalathos* de la tumba 267 de Cabecico del Tesoro (Conde 1990: Fig. 3, nº 8 y Nieto 1942-1943: Lám. X); 3. *Kalathos* de la tumba 213 de Cabecico del Tesoro (Conde 1990: Fig. 5, nº 10).

pictórico era igualmente comprensible y útil fuera del ámbito contestano, o bien que el prestigio de estos vasos y su adquisición mediante un comercio interregional supondría un valor añadido para su dueño.

La presencia de este código pictórico a finales del siglo III a.C. en el ámbito murciano, unido a la ausencia de estas cerámicas en los contextos de esta época de los yacimientos alicantinos, me permitió revertir el planteamiento hasta ahora vigente, que consideraba que los talleres ilicitanos fueron los que generaron este lenguaje iconográfico e influenciaron al resto de grupos y estilos del sureste (Tortosa 2004a: 178; Tortosa 2006: 150 y 164). Al contrario, los talleres de *Ilici*, que sin duda fueron los principales productores de cerámica ibérica figurada del sureste peninsular, surgieron en un momento posterior influenciados por las cerámicas de idéntica temática originada en el área murciana (Pérez Blasco 2014a: 465-466 y 495-496).

Si analizamos la existencia de este código iconográfico de *carnassiers*, aves estilizadas y abigarramiento vegetal en los contextos arqueológicos del área alicantina, observamos que, por el momento, aquí no es posible constatarlo en el siglo III a.C. en necrópolis contemporáneas a las murcianas, como la de La Albufereta (Alicante) (Rubio 1986; Verdú 2015), o en asentamientos como La Escuera (San Fulgencio), que perduran hasta finales del siglo III a.C. (Abad y Sala 2001: 205-263). Pero más sintomático resulta el análisis de la tumba de la Hacienda Botella (Elche) (Simón 2001) (Fig. 5), que permite confirmar que en estos momentos de finales del siglo III y principios del siglo II a.C. los talleres ilicitanos no estarían activos. Esta tumba, datada en este mismo momento por los materiales encontrados en su interior (Moratalla y Verdú 2007: 343-344; Horn 2011: CD. I 514, C733), se sitúa a 1 km de distancia del yacimiento de La Alcudia, e incluía en su numeroso ajuar distintas formas de cerámica ibérica pintada que no se corresponden, ni por su tipología ni por sus decoraciones, a la cerámica característica de los talleres ilicitanos (Tortosa 2004b: 109; Pérez Blasco 2014a: 472-481). Lo cual resulta definitivo si tenemos en cuenta que la tumba contó con un extenso ajuar de más de sesenta piezas.

El análisis de estos contextos confirma, a día de hoy, que para el área alicantina se debe de asumir que fueron las cerámicas ibéricas con decoración compleja, surgidas con anterioridad en los talleres murcianos, las que influenciaron al taller de *Ilici* en la creación de su estilo I ilicitano, descartando que fuera éste el núcleo original de este código iconográfico simbólico.

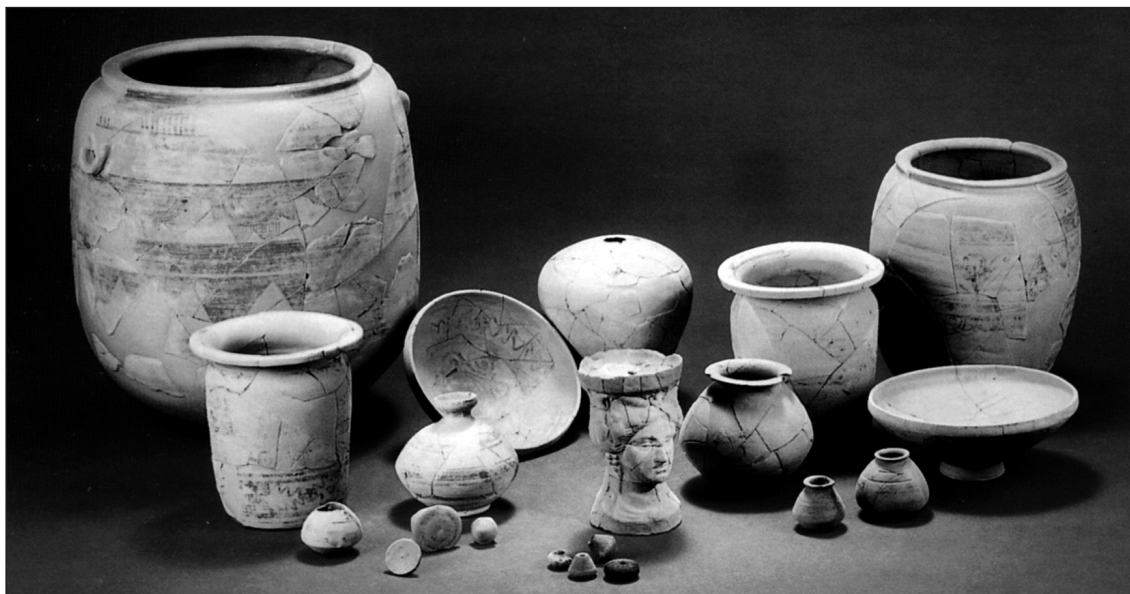


Fig. 5: Ajuar de la tumba de la Hacienda Botella (Museo Arqueológico y de Historia de Elche. Archivo Fotográfico MAHE).

Llegados a este punto emergen dos preguntas básicas para la investigación. ¿Cuándo se fija el inicio de la producción del estilo I en el taller ilicitano? Puesto que es el que temática y compositivamente entronca con las cerámicas murcianas que presentan el mismo código. Y dos, ¿sigue teniendo este lenguaje iconográfico en el área alicantina el mismo significado social y simbólico en el siglo I a.C. que el que tenía a finales del siglo III a.C. en el área murciana? Por desgracia, la información con la que contamos hoy día para estas cerámicas ilicitanas procede en su mayoría de excavaciones antiguas, con contextos no todo lo bien definidos que quisiéramos ni con un registro de la documentación todo lo exhaustivo que en la actualidad puede llegar a ser. Para el yacimiento de La Alcudia (Elche), la investigación y la historiografía han contado con la propuesta estratigráfica por niveles de A. Ramos Folqués en la pasada década de los 60, que ordenaba por periodos los materiales obtenidos en las distintas excavaciones (Ramos Folqués 1966; Ramos Fernández 1982); un planteamiento discutido y criticado en más de una ocasión (Abad 2004: 72-73 y 77; Gutiérrez Lloret 2004; Sala 2004: 186; Moratalla 2004-2005).

La reciente revisión de estos mismos diarios antiguos de excavación, de donde surgió la controvertida propuesta estratigráfica, ha permitido identificar en ellos a 769 individuos de 11.100; un 6'9% de los materiales inventariados de los fondos antiguos y expuestos en las salas del antiguo museo monográfico, incluyendo todos los periodos cronológicos que abarca el yacimiento (Ronda 2018: 344). Por desgracia, esta revisión tampoco permite documentar contextos fiables del siglo II a.C. en el yacimiento de La Alcudia, y estas cerámicas figuradas aparecen asociadas a materiales de los siglos II y I a.C., tal y como sucede en otros yacimientos alicantinos.

Para comprender el mensaje de esta iconografía y la intencionalidad de esta producción, resulta fundamental contar con contextos arqueológicos bien definidos que permitan comprender a esta sociedad inserta en el complejo proceso de interacción y evolución hacia el mundo provincial romano (Johns 2003: 9 y 12-13). Hasta hace poco, en La Alcudia contábamos como referencia más firme para datar el inicio de la presencia de las cerámicas del estilo I ilicitano con el contexto cerrado de “la tienda del alfarero” (Sala 1992). Un contexto que fue interpretado como un posible *thesaurus*, que identificaría un espacio de culto vinculado a un santuario en La Alcudia (Sala 2004: 186; Olcina 2007: 99). El conjunto se dató inicialmente en el tránsito del siglo II al I a.C., atendiendo a las cerámicas de importación que aparecían junto a estas cerámicas figuradas ilicitanas (Sala 1992: 198; Sala 2004: 185-186; Tortosa 2004b: 105); y más tarde se adelantó la cronología del contexto a inicios del siglo I a.C., al actualizarse el estudio de las campanienses A y cerámicas calenas halladas en él (Ribera y Marín 2004-2005: 285-286; Olcina 2007: 99). Sin embargo, la revisión que llevé a cabo hace unos años sobre las cerámicas ibéricas del conjunto permitió documentar una serie de vasos decorados de cronología más antigua: un *kalathos* de cuello estrangulado, con una datación desde inicios del s. IV a.C. hasta finales del s. III a.C.; un *kalathos* cilíndrico decorado con hojas de hiedra, con paralelos en necrópolis murcianas y en la cercana tumba L85 de La Albufereta (finales del siglo III y principios del II a.C.); un *kalathos* troncocónico con paralelos exactos en una tumba datada desde mediados del siglo III y siglo II a.C. de la necrópolis del Corral de Saus (Moixent) y con paralelos en el área murciana; además de cuencos y platos que por su tipología y decoración se adscribirían al siglo IV a.C. (Pérez Blasco 2014a: 520-523, fig. 142) (Fig. 6). Todo ello generaba dudas suficientes sobre el provecho de este “contexto cerrado” para ser utilizado como indicador cronológico para las cerámicas figuradas ilicitanas. La existencia de varias perduraciones dentro del conjunto me llevó a señalar la escasa utilidad de este referente cronológico de finales del siglo II a.C., o principios del siglo I a.C., para las cerámicas figuradas ilicitanas, ya que nada impedía pensar que cualquiera de ellas pudieran ser también perduraciones pertenecientes a cualquier momento del siglo II a.C. (Pérez Blasco 2014a: 522). La escasa utilidad cronológica del contexto de “la tienda del alfarero” ha sido recientemente constatada por la revisión de los diarios de excavación de La Alcudia, que han revelado la procedencia de algunos de estos materiales desde distintos puntos del yacimiento, denunciándose la artificialidad en la creación del conjunto (Ronda 2018: 278 y 328-332, notas 109 y 386, fig. 278).

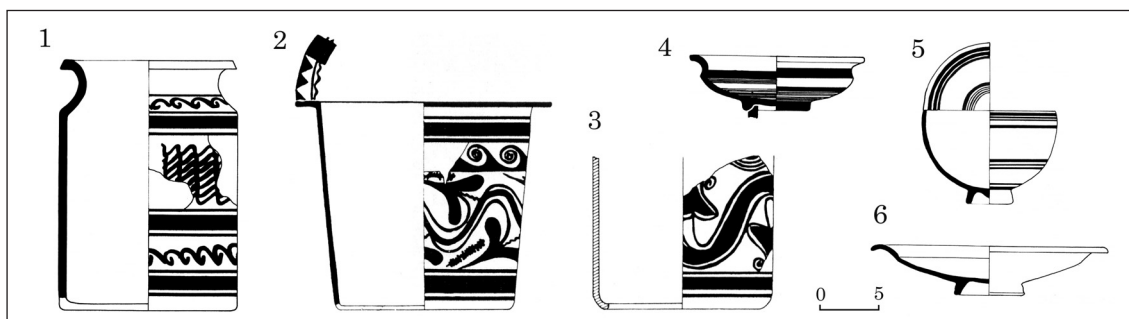


Fig. 6: Vasos de cronología antigua de la *tienda del alfarero* (La Alcudia): 1. *Kalathos* de cuello estrangulado (Sala 1992: Fig. 12, E-60); 2. *Kalathos* troncocónico de taller murciano (Sala 1992: Fig. 6, E-63); 3. *Kalathos* cilíndrico (Sala 1992: Fig. 11, E-103); 4. Plato de perfil quebrado (Sala 1992: Fig. 24, E-105); 5. Cuenco (Sala 1992: Fig. 24, E-109); 6. Plato de ala ancha curvada (Sala 1992: fig. 24: E-111).

Por otro lado, para interpretar la iconografía que plasman las cerámicas ilicitanas considero que se ha de tener en cuenta a los individuos que las crearon, la funcionalidad de los vasos portadores de estas imágenes y la finalidad para la que fueron concebidos objeto e imagen. Para explicar el proceso de tránsito de la comunidad ibérica al nuevo sistema romano resulta absolutamente necesario comprender la estructura ideológica de la fase anterior, para poder analizar cómo y por qué se produjo ese cambio y su significado (Hodder 1994: 42-43).

La representación de algunos motivos o relatos en los que se aprecian rasgos romanos demuestra la evolución de estos talleres en paralelo a sus demandantes, pero no implica necesariamente que la producción y consumo haya sido impulsada por habitantes romanos. Hace años, planteé una nueva lectura del conocido *vaso del campesino* (Pérez Blasco 2011c: 142; Pérez Blasco 2014a: 592-596, fig. 156, 5-6), tradicionalmente interpretado desde una óptica funeraria (Ramos Fernández 1987: 234-235; Olmos y Tortosa 2010: 249-250; Olmos 2011: 217-218; García Cardiel 2016: 182-183) (Fig. 7). Atendiendo a la tipología del vaso, una tinaja ovoide de gran tamaño, y a su contexto de hallazgo, con seguridad no funerario, defendí la propuesta de que este personaje se tratara más bien de un viajero ataviado con ropajes romanos, interpretando la escena, no con un sentido funerario, sino como la constatación de la existencia en La Alcudia de un ritual de carácter religioso oracular (Pérez Blasco 2011c: 142; Pérez Blasco 2014a: 592-596, fig. 156, 5-6). Una interpretación que adquirió pleno sentido para otros estudios posteriores dedicados a la *Ilici* romana (Lara 2016: 734-735).



Fig. 7: Detalle del *vaso del campesino* (dibujo: Pérez Blasco).

Del mismo modo, también hace tiempo propuse una nueva lectura iconográfica del célebre vaso crateriforme en el que aparecen tres *ánodoi*⁵ (Pérez Blasco 2014a: 611-623), analizado en profundidad en varias ocasiones por R. Olmos, y cuyos estudios resultaron fundamentales para mi nueva propuesta. El análisis del vaso fue abordado dentro del estudio global⁶ de los vasos singulares de los talleres ilicitanos, e igualmente interrelacionando la información arqueológica del enclave con la lógica del discurso ideológico plasmado sobre ellos (Pérez Blasco 2014a: 495-626). Esta nueva lectura compartía la propuesta de interpretación de R. Olmos (2007-2008: 197), quien veía en la decoración figurada del vaso la expresión del diálogo entre las élites locales y la refundación mítica del lugar, pero intercambié la identificación de los rostros representados de Herakles y Zákinthos ante la divinidad poliada por las del antiguo Héroe Fundador local y el nuevo fundador de la ciudad romana, atendiendo al contexto arqueológico, histórico y cultural de la fundación de la nueva colonia romana⁷ por Augusto⁸ (Ramos Fernández 1992; Ramos Fernández 2001-2002: 121-122; Ronda y Tendero 2010; Tendero y Ronda 2014: 200-208) (Fig. 8).



Fig. 8: Rostros masculinos del *cantharus* de La Alcudia (Ramos Fernández 1992: Fig. 1).

Junto a estas lecturas iconográficas en las que la incorporación de la Roma parece abrirse camino, se debe contemplar también el fenómeno de las imitaciones de vajilla romana que pasan a formar parte del repertorio vascular de los talleres ilicitanos, inspirándose tanto en cerámicas de barniz negro (Pérez Blasco 2014a: 492, fig. 136) (Fig. 9,3), cubiletes de paredes finas (Tortosa 2004a: 75, 160-162 y 176, figs. 80-81; Ronda y Tendero 2010: 330; Pérez Blasco 2014a: 507-510, fig. 139) (Fig. 9,1), *terra sigillata* romana (Tortosa 2004a: 135-136 y 175-176; Ronda y Tendero 2010: 331, Fig. 7, 2) (Fig. 9,2) o de vajilla de bronce (Tortosa 2004a: Fig. 122, 2, inv. 0165) (Fig. 9,4), un tipo cerámico hasta ahora no identificado como una imitación de jarra de bronce bitroncocónica, seguramente inspirada en el tipo Piatra Neamt⁹, y que procede además de un contexto de hallazgo que se interpreta como tardorrepublicano¹⁰ (Ronda 2018: 325-326, fig. 487, LA-4411).

La imitación de vajilla romana y su decoración con motivos y figuraciones de raigambre ibérica demuestra la vitalidad del artesanado local y de la adaptación a la demanda de los nuevos tiempos. Estas imitaciones con una iconografía singular, como puede ser la de un interesante *lágynos* procedente de

⁵ Rostros divinos que emergen de la tierra, generalmente vinculados a pasajes vinculados con el inframundo, y cuya representación se extendió en la cerámica griega en época clásica (Bérard 1974), siendo su terminología empleada para algunas imágenes de la cerámica de *Ilici* (Olmos 1987: 25-26; Tortosa 2006:163).

⁶ Esta investigación formó parte de la tesis doctoral *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.) Iconografía e iconología*, depositada en el Instituto de Estudios Juan Gil-Albert en abril de 2014 y defendida en la Universidad de Alicante en junio de 2014.

⁷ La importancia de Augusto en la segunda fundación romana de *Ilici*, contribuyendo con su nombre al nombre de la *Colonia Iulia Ilici Augusta*, fue precisamente puesto de manifiesto en las jornadas sobre ciudades romanas valencianas (3 y 4 de diciembre de 2013) coincidiendo con la conmemoración del bimilenario de la muerte de Augusto y actualizándose la investigación hasta el momento en el yacimiento de La Alcudia (Olcina 2014: 11 y 15).

⁸ La interpretación de uno de los rostros como Augusto en mi tesis doctoral, también ha sido compartida en publicaciones posteriores que alcanzaron esta identificación desde otros parámetros (Ronda y Tendero 2014).

⁹ Por ser el más frecuente en el ámbito Mediterráneo y en la península Ibérica (Mansel 2004: 23 y 25, fig. 3; Erice 2007: 200-201).

¹⁰ Se expone en el Centro de Interpretación de La Alcudia de Elche y se identifica como "Jarrita Ibérica (ss. II-I a.n.e.).

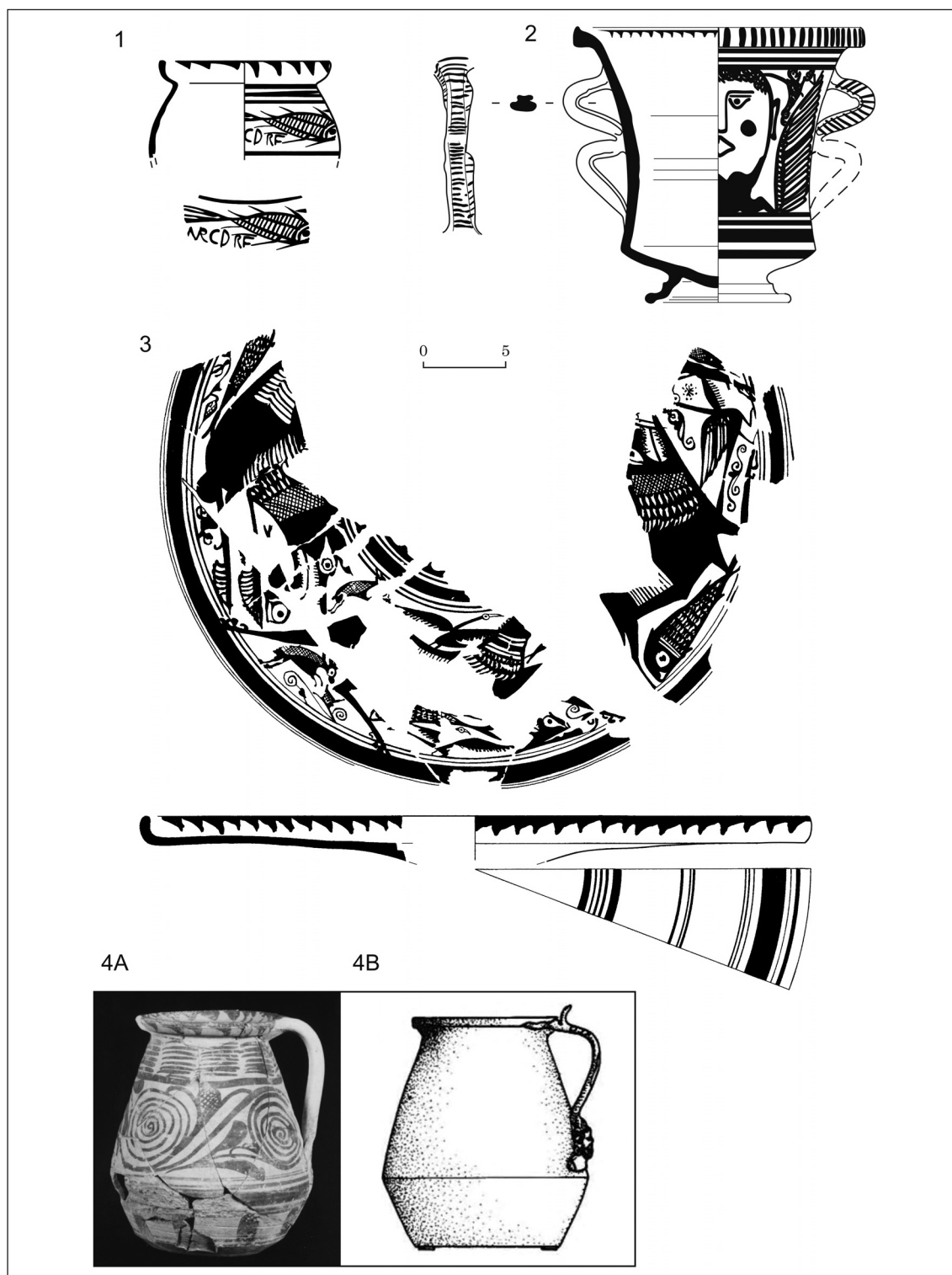


Fig. 9: Imitaciones en cerámica ibérica de los talleres de *Ilici*: 1. Imitación Lamb. 7 (LA-1127) (Dibujo: Pérez Blasco); 2. Cubilete de Mayet IIIB (LA-1938) (Dibujo: Pérez Blasco); 3. *Terra sigillata* Consp. R.3 (LA-2370) (Dibujo: Pérez Blasco); 4A. Imitación de jarra de bronce del tipo *Piatra Neamt* (LA-4411) (Tortosa 2004: Fig. 122, 2); 4B Jarra de bronce del tipo *Piatra Neamt* (Boube 1991: Fig. 2).

Lucentum (Verdú 2017), son encargadas a un alfarero local y decoradas “a la manera ibera”. Sobre una producción artesanal tradicional se emplea un lenguaje iconográfico con un contenido significativo para la élite aristocrática local, miembros destacados de la comunidad, que podían permitirse destacar con un mosaico helenístico, ser los primeros en adoptar el latín como lengua y, por supuesto, poder adquirir estas mismas importaciones de vajilla cerámica o metálica romana. Sin embargo, deciden encargar estas imitaciones en los talleres locales, y que sean decorados con una narrativa simbólica que refleje su herencia ideológica y sus creencias religiosas para reafirmar su identidad.

Esta diferenciación se hace más patente al comprobar que, desde el punto de vista artístico e ideológico, la iconografía de estos vasos pintados resulta difícil de relacionar con el gusto estético y cultural de la Roma republicana (Coarelli 1996: 15-84; Bianchi Bandinelli y Torelli 1986: 68-83), ni siquiera con el “arte plebeo” (Bianchi Bandinelli 1967; Petersen 2015). La preeminencia y reiteración de los motivos zoomorfos que se plasman en la mayoría de vasos, frente a la escasez de figuras antropomorfas, no encuentra parangón en el arte romano republicano. Se podría forzar un planteamiento en que la representación de estos animales simbolizara la representación de las divinidades del panteón romano, sustituyendo a su representación antropomorfa; un argumento ya empleado para otros territorios occidentales romanizados, en que la opción de no representar divinidades de manera antropomórfica se considera un recurso iconográfico previo al estadio del proceso de romanización, o incluso como una fórmula local escogida en el contexto de hibridismo cultural, previo a la posterior representación antropomórfica de las divinidades romanas sincretizadas con las indígenas prerromanas (Webster 2003: 28-29). Algo que tampoco se correspondería con algunos planteamientos propuestos para *Ilici*, que asumen que estas cerámicas surgen en el contexto de un asentamiento plenamente romanizado (Ronda 2018: 351). Tampoco el resultado de una representación zoomorfa como argumento del sincretismo formal parece adaptarse a la realidad de la Cultura Ibérica, que a lo largo de su desarrollo histórico interno supo adoptar y reinterpretar las formas de representación foráneas y dotarlas de un significado propio (Marín Ceballos 2002: 25; Pérez Ballester y Gómez Bellard 2004: 44; Marín Ceballos y Belén Deamos 2005: 455), y que en la fase del Ibérico Final el sincretismo o adaptación de las divinidades romanas no se llegó a producir hasta las primeras décadas del siglo I d.C., como constata la continuidad de los cultos ibéricos hasta fechas avanzadas (Brotóns y Ramallo 2017: 113; Rueda y Ruiz Rodríguez 2017: 176).

Sin embargo, en algunas ocasiones, la elegante representación del ave de alas exployadas pintada en las cerámicas ibéricas del sureste y por los talleres ilicitanos se ha llevado a identificar con un águila (García y Bellido 1980: 95). Pero una cosa es la similitud formal y otra distinta la identidad de contenido (Marco Simón 2013: 286). Esta identificación podría dar pie a que fuera interpretada como el símbolo de Júpiter que figura en los estandartes¹¹ de Roma (Quesada 2007: 52-56), y descifrarse como la representación del símbolo de Roma, como ya se sugirió (López Pérez 2005: 39 y 200), contextualizando estas escenas en el marco de contienda de la Segunda Guerra Púnica (López Pérez 2007: 234, fig. 8). Sin embargo, esta propuesta deja al margen el análisis de los contextos arqueológicos de hallazgo de estas cerámicas, y no extiende la comprobación de su validez interpretativa sobre los restantes vasos figurados y evidencias materiales donde aparece el ave de alas exployadas. El análisis de esta ave desde una perspectiva exógena puede llegar incluso a carecer de coherencia y rigor si tampoco se contrasta la propuesta en el propio seno de la cultura foránea. Esto permite comprobar que, habitualmente, el águila de Júpiter “casi siempre se representa sujetando un haz de rayos” (Quesada 2007: 52), o si se tiene en cuenta, como parece ser, que fue Cayo Mario quien estableció en el 103 a.C. el águila de plata como enseña principal de las legiones (Quesada 2007: 35 y 39). Toda esta información difícilmente puede relacionarse con las imágenes pintadas

¹¹ “Para el águila, el mero hecho de ser el símbolo estandarte de las legiones romanas, tiene suficientemente peso en el contexto interpretativo ibérico como para señalar a una sociedad invasora y dominante con su emblema más destacable” (López Pérez 2005: 39).

sobre estos vasos, ya que estas cerámicas ibéricas con aves de alas explayadas se documentan desde el siglo II a.C., y nunca aparecen sujetando un haz de rayos o algún otro objeto que se le parezca.

Respecto a la vinculación que pudiera existir entre los animales y los dioses del panteón romano, en las cerámicas ilicitanas no se documentan los animales más representativos de Juno y Minerva, que conformaban junto con Júpiter la Tríada capitolina, los tres dioses principales de la religión romana. De este modo, no aparece el pavo real, símbolo más característico de Juno, ni la vaca, ni la ternera, ni el león (Daremberg y Saglio 1900: III.1, 668-691; *LIMC* 1990: 814-856 y 533-553); a pesar de la importancia que el culto a Juno representó en *Ilici* tras su sincretismo con la antigua divinidad poliada ibérica del enclave (Lara 2005; Pérez Blasco 2014a: 594-596 y 620-623).

Desde hace tiempo, la investigación tiene asumido que una correcta interpretación iconográfica depende en gran medida de la información que facilita el contexto histórico y arqueológico de los vasos (Bonet e Izquierdo 2001: 273; Tortosa 2006: 59, 88 y 177-178). Pero para que esta interpretación resulte válida, los objetos contextualizados del registro arqueológico han de analizarse desde la perspectiva del significado cultural adecuado. El estudio de la iconografía prioriza el método de lectura interna, contemplando al pueblo ibérico como una entidad propia y original (Torelli 1987). Y es que “la historia cultural desde *el interior* es una parte necesaria de la explicación arqueológica” (Hodder 1994: 127).

Por lo tanto, resulta completamente necesario investigar cómo percibían los pueblos del pasado su propia realidad, si queremos comprender sus procesos de evolución cultural (Hernando 2002; Boardman 2008). La interpretación de una imagen, más o menos realista, se hace siempre a base de definiciones culturales, por lo que una interpretación realizada desde otra cultura desemboca fácilmente en una mala interpretación¹² (Herskovits 1952: 418). Por ello resulta esencial analizar la iconografía de la supuesta “águila” a lo largo de todo el marco temporal del Mundo Ibérico, y en los distintos contextos y soportes en los que se representa (Pérez Blasco 2014a: 553-537; Mata 2014: 60-66). El ave de alas explayadas pintada sobre los vasos ilicitanos no muestra unos rasgos morfológicos identificables con ninguna especie concreta¹³. Presenta una gran variedad morfológica en cuanto a cuerpo, pico, cabeza y patas, que la hacen difícil de identificar con la especie natural del águila, y para el Mundo Ibérico se admite que se trata de una composición ideal que debió poseer una notable carga simbólica y religiosa (Nordström 1968; Tortosa 2006; Pérez Blasco 2014a: 530-532; Mata 2014: 70-76 y 212-214).

Explorada la complejidad de vincular la iconografía de estas cerámicas figuradas al componente romano, parece bastante más sencillo y lógico situar al componente local ibérico como el alfarero y creador de unas imágenes dotadas de un significado ideológico e identitario comprensible para un destinatario ibero (Pérez Blasco 2014a; García Cardiel 2016: 22 y 144). No se trata aquí de negar las aportaciones romanas, sino de comprender que estas aportaciones convivieron sin eliminar o desplazar la identidad cultural ibérica, y que la a veces aludida “completa romanización” no enterró totalmente todo lo anterior (Bendala 2006: 291).

¿Cómo interpretamos entonces esta iconografía cerámica? Desde luego, fácil no resulta ante la falta de contextos nítidos, y las dudas en la fiabilidad que pueden aportar las relecturas de los diarios de excavaciones antiguas, demasiado abiertas a la selección subjetiva de los materiales a valorar e interpretar.

¹² Las deficiencias de una lectura iconográfica que traslada de forma directa la comparación de imágenes creadas en otra realidad cultural ya han sido denunciadas para el Mundo Ibérico en más de una ocasión (Olmos 1996: 69-71; Tortosa 2006: 74 y ss.).

¹³ Como así confirma el equipo de zoólogos y biólogos que forma parte del proyecto *De lo real a lo imaginario: Flora y Fauna Ibérica durante la Edad del Hierro* (Mata 2014: 70-76; <http://www.florayfaunaiberica.org/>).

Sí que sabemos que, tanto en la Antigüedad como hoy, la imagen es portadora de identidades, y junto con la religiosidad forman los dos rasgos más elocuentes de una comunidad cultural. En el Mundo Ibérico las élites utilizaron los códigos de la imagen figurativa sobre diversos soportes para representar su sistema ideológico y ostentar su estatus social y posición de poder. Por lo que estas cerámicas estarían reflejando un sistema de tradiciones y creencias que plasma la ideología ibérica mediante el uso de significantes y significados típicamente ibéricos. La rápida aceptación por parte de la comunidad ilicitana de la iconografía irradiada desde el área murciana pudo deberse a que estos motivos y su imaginario se adaptaban perfectamente a las particularidades ideológicas y religiosas del *oppidum*. Ave y lobo aludirían a los orígenes míticos de la nueva ciudad de *Ilici*, remarcando el lugar fecundo y privilegiado en el que se desarrollará; aunque el significado iconológico de estas imágenes representadas en las cerámicas del sureste muestra, en realidad, motivos de ideología común en distintas comunidades ibéricas que se encuentran enraizados desde el Ibérico Antiguo, como pueden ser la importancia de la fertilidad de la naturaleza vegetal, la imagen de la roseta o la simbología del ave y del lobo. Se trata de una apropiación simbólica de las imágenes del pasado que daban forma al sistema ideológico y de creencias ibérico, para construir y reafirmar la identidad en este periodo de negociación cultural (Marco Simón 2013: 287 y 299). El control y relanzamiento de este lenguaje ideológico por parte de las élites, con la renovada estrategia y finalidad de la autoafirmación identitaria, hizo que sobrepasara rápidamente las fronteras del *Hinterland* de *Ilici*, y estos vasos fueran demandados y aceptados en otros asentamientos del sureste peninsular, no solo por la vasta cantidad de la producción, su calidad artística y su diversidad tipológica, sino también porque el código de lectura de sus imágenes era comprensible en otras comunidades, y los vasos eran portadores de significado identitario y de prestigio.

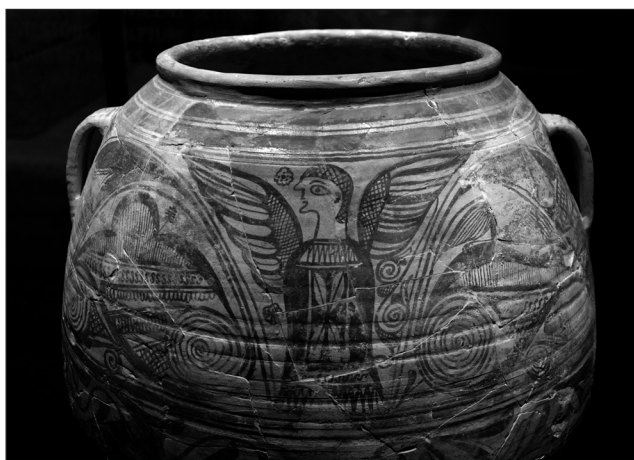


Fig. 10: Detalle del vaso de Tanit (Museo Arqueológico y de Historia de Elche. Archivo Fotográfico MAHE).

Para la comunidad ibérica ilicitana, el uso y significado de estos vasos y la difusión de esta iconografía, tendrían una doble función:

- Por una parte, reforzar la imagen de la aristocracia local ante el resto de la comunidad, como el garante de su identidad ibérica y de la memoria social y colectiva. Lo que le permite prolongar y consolidar su discurso ideológico y legitimar su estatus aristocrático.
- Por otra, convertir estos vasos en instrumento visible de la preeminencia social de esta élite local ante Roma, mostrándose ante ella como el legítimo interlocutor necesario para la integración ibérica en las nuevas estructuras de poder.

De este modo, la aristocracia local continuaría identificándose y marcando las diferencias de estatus social mediante vasos de encargo capaces de plasmar su identidad ideológica, mecanismo amparado en las tradiciones artísticas y artesanas ibéricas. Integrarse significa, por encima de todo, aceptar el nuevo contexto político, pero sin renunciar a la propia identidad cultural ni a ciertas formas de autonomía (Donati 2011: 509). Las élites ibéricas lograrían preservar su esfera de poder como clase dirigente, mostrándose ante su comunidad como herederos y garantes de las antiguas tradiciones y del sistema

ideológico ibérico, mediante el control, posesión y difusión de una iconografía y elementos de prestigio reconocibles, y acentuando su diferenciación social con el resto de la comunidad ibérica mediante la rápida y prematura adopción de símbolos de *romanitas*, que aseguraba a la antigua élite local seguir gozando de una posición privilegiada en la cúspide política en el gobierno de la ciudad (Rodríguez Neila 1998: 110-111).

La iconografía de estos vasos surgida, bien desde distintos talleres o bien desde distintos artesanos y maestros pintores, evolucionará tipológica e iconográficamente hacia fórmulas romanizadas, acentuándose este proceso a partir de finales del siglo I a.C. durante el periodo augusteo.

III. EL ESTILO SIMBÓLICO LEVANTINO. LAS CERÁMICAS DE ALONIS/ALLON

Paralelamente a la existencia de la producción cerámica del taller de *Ilici* y a la difusión de sus vasos e iconografía, unos kilómetros más al norte, en Villajoyosa, pude identificar y definir hace años una serie de vasos ibéricos con un código pictórico diferente al difundido por el sureste y desde los talleres ilicitanos: el estilo simbólico levantino (Pérez Blasco 2011a; Pérez Blasco 2011b; Pérez Blasco 2014a: 627-758).

Como ya he señalado, la antigua ciudad ibérica de Villajoyosa se tiende a identificar en la actualidad con el topónimo *Alonis/Alonai/Allon* (Espinosa 2006: 223-248). Las sucesivas excavaciones llevadas a cabo desde la época de los 90 están suministrando datos que permiten valorar, cada vez más, la importancia del antiguo *oppidum* de Villajoyosa, ubicado en el Barri Vell, como lugar central de la Marina Baixa en época ibérica y romana (Espinosa 1999: 75-76; Marcos González y Ruiz Alcalde 2005: 74).

El período ibérico de esta necrópolis se divide en dos fases bien diferenciadas: una primera, más antigua, que correspondería a las tumbas que van desde finales del s. VI hasta finales del s. IV a.C., y una segunda, de finales del s. II y s. I a.C., que es la que ofrece un mayor número de tumbas (Espinosa *et alii* 2005; Espinosa *et alii* 2008: 199). Cuando fueron descubiertas y excavadas estas tumbas, en un primer momento, se documentaron unas cerámicas que fueron adscritas de forma genérica al tradicionalmente llamado estilo “Elche-Archena” (Espinosa *et alii* 2005: 193), pero detectando una serie de vasos que se distanciaban sintácticamente y temáticamente de las decoraciones más habituales generadas por los talleres ilicitanos. Sin embargo, un estudio pormenorizado de las características morfológicas y el análisis de la ejecución y representación de los diferentes motivos pintados de los vasos de Poble Nou, me permitió detectar que nos encontrábamos ante un nuevo estilo pictórico diferente a los que, hasta ahora, se encontraban bien definidos. El amplio repertorio y el estupendo estado de conservación de las cerámicas de Poble Nou me ofrecieron la posibilidad de poder definirlo y caracterizarlo, y de relacionar con él otras cerámicas conocidas desde hace décadas que se encontraban huérfanas de estilo pictórico, y que se presentaban como producciones únicas y singulares. Así, en el área edetana se había logrado detectar una serie de cerámicas con un estilo eminentemente simbólico, que aparecían en contextos del siglo II-I a.C. Por lo que se lanzó la hipótesis de la existencia de un estilo simbólico edetano, en contraposición al simbólico del sureste que englobaba la antigua terminología del cajón de sastre del estilo Elche-Archena (Bonet 2005: 57-58). Sin embargo, las cerámicas pertenecientes a este estilo pictórico, que encontramos en las tumbas de Poble Nou, presentan unas características homogéneas en su temática y estructura compositiva que permite distinguirlas con claridad y localizarlas en un territorio que tampoco se corresponde con los límites de la Edetania. Estas cerámicas las encontramos en las islas Baleares, en el territorio turolense, en la antigua *Ikalesken* y *Kelin*, en *Kili* (La Carència de Turís), en asentamientos ubicados en la ribera del Golfo de Valencia, en los niveles ibéricos de *Valentia* y *Tarraco* o en asentamientos de la costa norte de la provincia de Alicante, Villajoyosa, Benidorm y Calpe (Pérez Blasco 2014a: 733-758) (Fig. 11).

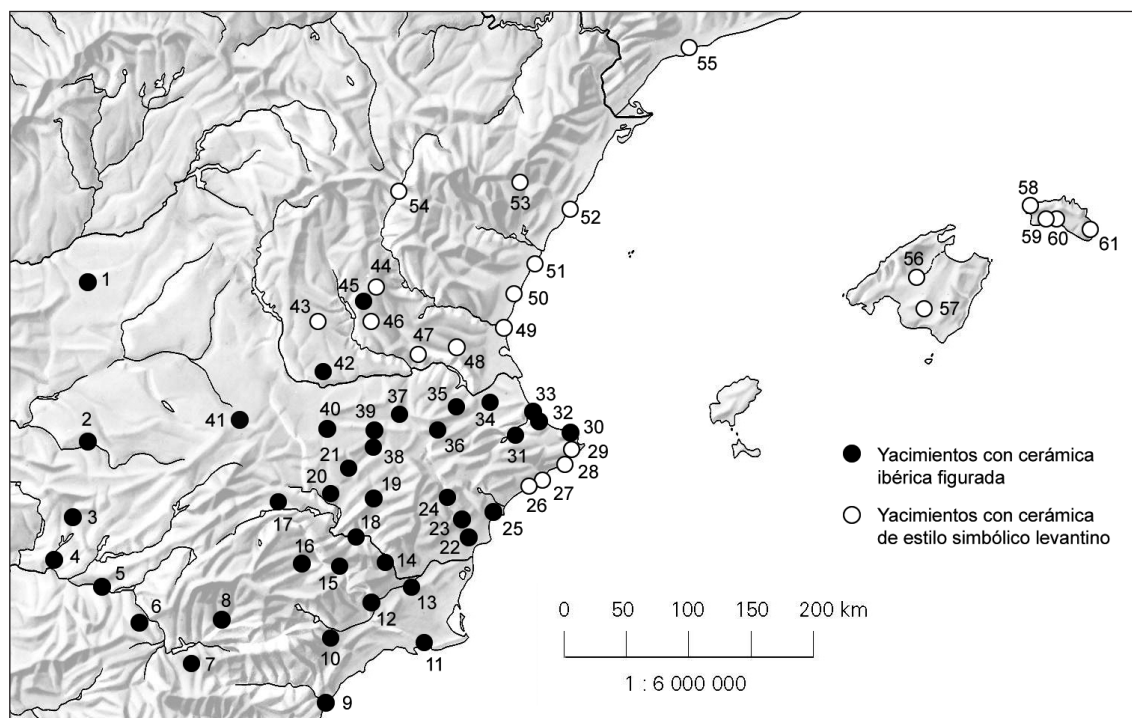


Fig. 11: Mapa de distribución del estilo simbólico levantino: 1. Cerro del Gollino; 2. Cerro de las Cabezas; 3. Collado de los jardines; 4. *Castulo*; 5. *Iltiraka*; 6. Castellones de Céal; 7. Baza; 8. Galera; 9. *Baria*; 10. Lorca; 11. *Carthago Nova*; 12. Alhama; 13. Cabecico del Tesoro; 14. Cabezo del Tío Pío; 15. El Cigarralejo; 16. La Encarnación; 17. La Piedra de Peña Rubia; 18. Bolvax; 19. Coimbra del Barranco Ancho; 20. El Tolmo de Minateda; 21. Hoya de Santa Ana; 22. *Ilici*; 23. Castillo del Río; 24. El Monastil; 25. Tossal de Manises; 26. Necrópolis de Poble Nou; 27. Tossal de la Cala; 28. Peñón de Ifach; 29. Cova de les Bruixes; 30. *Dianium*; 31. El Xarpolar; 32. El Castellar de Oliva; 33. El Rabat; 34. *Saitabi*; 35. Cerro Lucena; 36. Corral de Saus; 37. Meca; 38. Cerro de los Santos; 39. El Amarejo; 40. Pozo Moro; 41. *Libisosa*; 42. Mahora; 43. Iniesta; 44. La Maralaga; 45. El Molón; 46. Los Villares; 47. Pico de los Ajos; 48. La Carència; 49. *Valentia*; 50. *Arse/Saguntum*; 51. Torre d'Onda; 52. Torre la Sal; 53. Benassal; 54. El Alto Chacón; 55. *Tarraco*; 56. Biniali; 57. Son Taixaquet; 58. Torrevella d'en Lloçano; 59. Son Boter; 60. Cova dels Coloms; 61. Mahón. (elaboración: Pérez Blasco).

Temáticamente, el estilo simbólico levantino se distancia de los otros estilos pictóricos conocidos por la gran cantidad de alusiones mitológicas que realiza, y por la frecuencia en la que se concede el protagonismo decorativo a seres híbridos. Esta recreación de mitos y su representación en vasos singulares de prestigio en la etapa final del Mundo Ibérico parecen tratar de definir la identidad de los iberos frente al imparable fenómeno de la romanización (Aranegui 1999: 132).

La necrópolis de Poble Nou nos ofrece un contexto funerario para poder aproximarnos a los códigos de lectura de estas imágenes y al significado que poseen estos vasos para la sociedad que los crea y utiliza. Aquí los motivos e imágenes sintéticas adquieren un total protagonismo simbólico, transmitiendo de forma reiterativa un mensaje de fecundidad. De este modo, este código pictórico comparte con la cerámica figurada ilicitana una misma simbología, donde la eclosión de fertilidad presidida por la divinidad femenina tiene cabida tanto en el mundo funerario como en el mundo cotidiano terrenal, transmitiendo no solo un mensaje religioso y social, sino también de autoafirmación identitaria.

Pero si las cerámicas de la necrópolis de Poble Nou han servido de manera decisiva para identificar este estilo simbólico, sus contextos cerrados también aportan una valiosa información para establecer sus límites cronológicos. El ajuar cerámico en la mayoría de los casos está compuesto por más de un vaso,

llegando una de las tumbas a contener un ajuar de quince piezas, entre las que aparecen cerámicas de importación que facilitan su datación fiable¹⁴ (Espinosa *et alii* 2005: 187-191; Pérez Blasco 2011a: 92).

Para interpretar correctamente las cerámicas de este estilo simbólico levantino, no he reducido el análisis al contexto estricto de cada tumba, sino que también he tenido en cuenta variables como el estudio global de todas las tumbas, la ubicación geográfica costera de *Alonis* o la consideración del ritmo y calidad de las importaciones que se detecta en otras fases de la necrópolis, aspectos que permiten calibrar de un modo más preciso las dataciones de estos vasos. El análisis e interpretación global de la necrópolis permite deducir, por lo reducido de su tamaño, el uso restringido del derecho a enterrarse en ella, pero también a poder pautar la secuencia de enterramientos gracias a la incorporación, a lo largo del tiempo, de nuevas importaciones como serán los ungüentarios, paredes finas o elementos de adorno personal. Esto permite otorgar el valor adecuado a aquellos objetos que aparecen de manera única y excepcional, e interpretar correctamente las ausencias y presencias en relación con su volumen global en la necrópolis, y en relación con el contexto de la dinámica general y flujo comercial que muestran otros enclaves del área contestana¹⁵.

Del mismo modo, para la datación de las cerámicas de este estilo simbólico levantino, las asociaciones cruzadas entre contextos de estudio de la necrópolis de Poble Nou y de otros yacimientos donde aparecen estos vasos permiten plantear una cronología bastante fiable. Solo mencionaré algunos casos¹⁶, pero todos los contextos revisados conducen a una cronología para este estilo que abarca desde mediados - tercer cuarto del siglo II a.C. hasta el tercer cuarto del I a.C.

El conjunto global del ajuar nos aporta una valiosa información sobre el ritual, su evolución a través del tiempo y las características del difunto enterrado. Es importante señalar que a pesar de contar la mayoría de las tumbas con importaciones romanas en sus ajuares, la urna es siempre un recipiente de producción ibérica, y lo es con un vaso tan característico como lo fue el *kalathos*. Este vaso siempre está decorado con una serie de imágenes poseedoras de un significado ideológico e identitario relevante para la sociedad que las crea y emplea. Es decir, el ibero de esta zona, a pesar de estar fuertemente influido por sus relaciones mediterráneas, que son un factor clave y motor de las transformaciones culturales, todavía conserva sus costumbres y creencias (Lucas 1981: 190).

Por el contrario, para la función de tapadera lo que se emplea siempre es una pátera de Lamb. 5 de barniz negro, donde parece prevalecer un criterio funcional y utilitario por encima del simbólico. Hecho deducible de que no haga falta que sea portador de iconografía, y de que su morfología cumpla perfectamente con la función de cierre de la urna. Que se emplee como tapadera un plato de amplia utilidad funcional en los contextos de hábitat, así como el hecho de que sea una de las formas con más difusión en el litoral mediterráneo peninsular, permite calibrar de manera bastante fiable su escaso valor simbólico en la tumba y su introducción en ella como elemento funcional.

Relacionado con ello, para la necrópolis de Poble Nou, se ha de tener en cuenta que la comercialización y aprovisionamiento de productos itálicos en la Contestania de los siglos II-I a.C. es un fenómeno fundamentalmente costero, con un importante foco en la costa norte de la provincia de Alicante formado

¹⁴ Agradezco al director del VilaMuseu, Antonio Espinosa y al equipo de arqueólogos que trabaja en él (Amanda Marcos González y Diego Ruiz Alcalde) su generosidad y amabilidad al facilitarme el acceso al estudio de estos vasos y compartir conmigo la información de sus cronologías.

¹⁵ Siempre teniendo en cuenta la información disponible y el estado de conocimiento actual que existe de los distintos yacimientos.

¹⁶ No es el objetivo de este trabajo abordar de manera individualizada el contenido de cada tumba de la necrópolis de Poble Nou.

por pequeños núcleos de asentamientos que abarcarían desde el Ibérico Pleno hasta mediados del I a.C. (Olcina y Sala 2000: 113; Sala 2003: 311). Estos núcleos son muy sensibles a adquirir con rapidez y relativa facilidad los cambios en las modas y en la producción, muy al contrario de lo que sucede en otros territorios del interior peninsular. Por tanto, las páteras y platos de barniz negro importados constituirían un elemento de prestigio o de lujo moderado para esta población, por la inmediatez y facilidad que tendrían a la hora de adquirir nuevos productos en un circuito de dinámica comercial activa.

En Poble Nou la inmensa mayoría del barniz negro son cerámicas calenas medias (14), por los 4 ejemplares de campaniense A, 1 ejemplar de campaniense B etrusca y 1 ejemplar de campaniense C. Lo que permite definir, si solamente analizáramos el barniz negro, un horizonte muy similar al que se advierte en el pecio de Escombreras I en el puerto de Cartagena, fechado a mediados del siglo II a.C., y en el que el cargamento era de calena media y escasa campaniense A, interpretándose como las cerámicas que usaba la tripulación (Sala 2003: 299; Pinedo y Alonso 2005). El análisis de los propios contextos cerrados de las tumbas de la necrópolis de Poble Nou nos permite precisar que las cerámicas de estilo simbólico levantino presentan un arco cronológico que abarca desde mediados del siglo II a.C. hasta el tercer cuarto del siglo I a.C., mientras que las cerámicas del estilo I ilicitano las documentamos en tumbas que van desde mediados del siglo II a.C. hasta las décadas finales del siglo I a.C., sin rebasar nunca la década del 20-10 a.C. por la inexistencia de *terra sigillata* en las tumbas, considerando a partir de esta fecha cuando se produce la llegada masiva de esta producción cerámica a nuestra zona (Espinosa y Lara 2005: 75; Morais 2015).

La tumba más antigua de esta fase final de la necrópolis es la tumba 23 del sector ALA'99 de Poble Nou, fechada en el tercer cuarto del siglo II a.C., gracias a la única pátera de campaniense B etrusca localizada en la necrópolis (Pérez Blasco 2014a: 523). El *kalathos* que desempeña la función de urna es una producción del estilo I ilicitano, mientras que formando parte del ajuar le acompaña el singular *olpe* del umbral del Más Allá (Pérez Blasco 2011c) (Fig. 12). Una jarrita con una poderosa carga ideológica, repleta de motivos simbólicos de carácter funerario donde se plasma el deseo de que el difunto alcance el

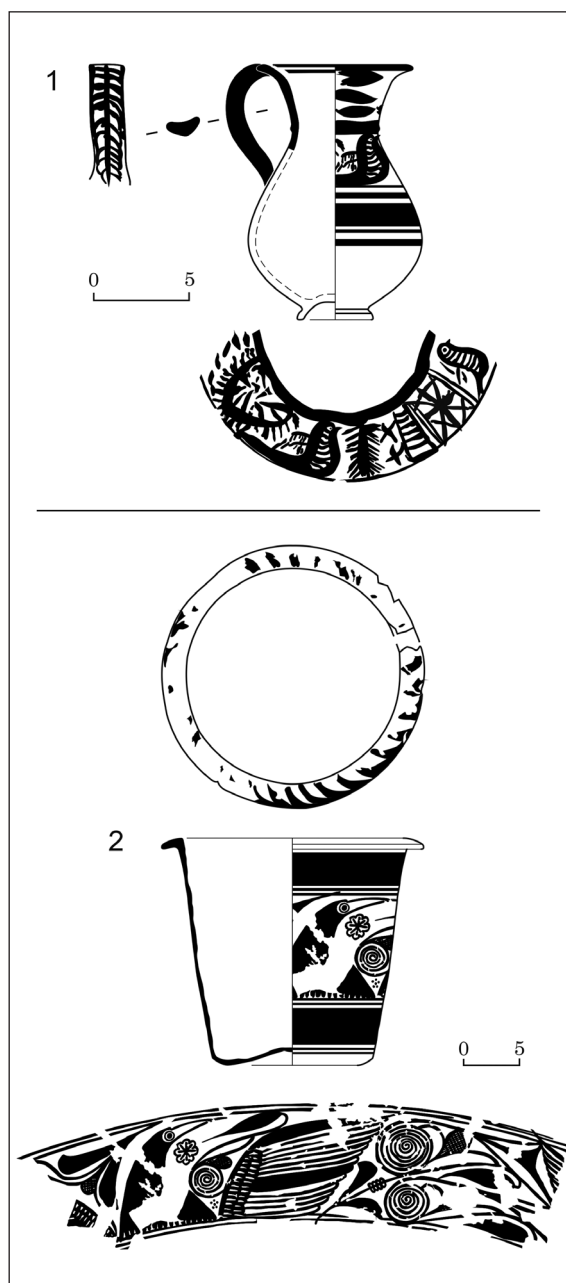


Fig. 12: Cerámica ibérica figurada de la tumba 23 del sector ALA'99 de la necrópolis de Poble Nou: 1. *Kalathos* estilo I ilicitano (Dibujo: Pérez Blasco); 2. *Olpe* del umbral del Más Allá. Estilo simbólico levantino (dibujo: Pérez Blasco).

Más Allá. Su reducido tamaño y escasa utilidad en el ámbito doméstico, hacen pensar que contendría algún preciado líquido y que formaría parte activa en el ritual de enterramiento. Iconografía y tipología cerámica permiten deducir con claridad que esta pieza fue un producto de encargo.

En cuanto a la pátera de campaniense B etrusca, según la investigación, ésta debía de ser considerada como una vajilla de lujo frente al grueso de calenas medias (Sala 2003: 299). Por lo que su inclusión en la tumba acompañando a este *kalathos* importado del taller ilcitano y un *olpe* de encargo con una iconografía intencionalmente dedicada al ámbito funerario, evidencia el estatus del difunto y su pertenencia a la élite aristocrática de la ciudad. No debió de obedecer a una perduración en el tiempo, y sí a una inclusión en la tumba en el momento inmediato de su comercialización. A confirmar esta valoración contribuye el hecho de que esta producción de campaniense B etrusca comienza a llegar al litoral mediterráneo peninsular a partir de mediados del siglo II a.C. (Principal y Ribera 2013: 67), y en cantidades muy minoritarias que no superan el 10% (Principal y Ribera 2013: 68), apareciendo de forma inmediata en contextos de esta cronología¹⁷. De este modo, aparecen bien fechadas en los campamentos del cerco de Numancia con una cronología del 134-133 a.C. (Principal 2013: 334, 346 y 350-351), y también en los estratos fundacionales de *Valentia* (138-135 a.C.), donde son un grupo minoritario (13%) pero siempre presente (Ribera y Marín 2003: 291-292; Principal y Ribera 2013: 67). Lo que no deja de ser sintomático al documentar también en los contextos fundacionales de *Valentia* las cerámicas del estilo simbólico levantino (Pérez Blasco 2011a; Pérez Blasco 2014a: 690-700).

En lo que respecta al *kalathos* del estilo I ilcitano con la iconografía de un prótomo de ave estilizada con alas explayadas, su importación e inclusión en un contexto funerario me permite valorar que su significado identitario e ideológico es igualmente relevante y funcional en un contexto de hábitat o en un contexto funerario, funcionando como vaso de prestigio importado y demandado por la comunidad de *Alonis*, aunque se trate de un comercio regional. De hecho, la importancia y el prestigio del taller ilcitano queda reflejado en la presencia de estas importaciones de carácter regional en la necrópolis, al constituir las cerámicas procedentes de *Ilici* el 37'8% del total de la cerámica ibérica frente al 54'1% de cerámicas del estilo simbólico levantino (Pérez Blasco 2011a: 105, Fig. 2) (Fig. 13). Mientras que la no inclusión de ungüentarios, ni otra serie de elementos característicos de enterramientos donde se hace patente una romanización material avanzada, permite concretar y vincular el significado ideológico de la iconografía de este vaso ilcitano y del vaso del estilo simbólico levantino con la identidad ibérica del difunto.

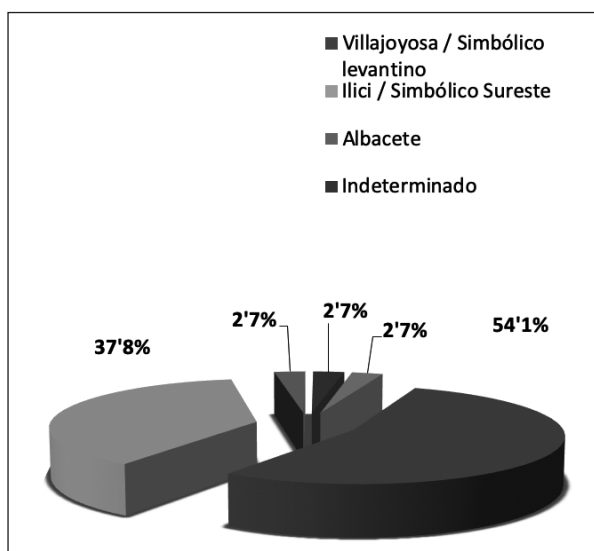


Fig. 13: Gráfica de porcentajes de los distintos talleres y estilos que se documentan en la necrópolis de Poble Nou. (elaboración: Pérez Blasco).

¹⁷ Con anterioridad a mediados del siglo II a.C., esta producción no supera los mercados regionales etruscos (Principal y Ribera 2013: 58), y deberá de ser a partir de la mitad de este siglo cuando alcanza otras áreas costeras mediterráneas de la Galia Meridional, norte de África o costa de la Península Ibérica (Principal y Ribera 2013: 67-68), documentándose de manera fiable en el 146 a.C. en la fase de destrucción de *Carthago* (Principal y Ribera 2013: 67; Principal 2013: 339-342).

Regresando a la datación del estilo simbólico levantino, existen contextos arqueológicos en otros yacimientos que contribuyen a confirmar de manera fiable la datación inicial de este estilo pictórico, validando la buena metodología de trabajo de los distintos equipos arqueológicos que trabajan en distintas ciudades y territorios, que sin conexión alguna sacan a la luz contextos con las mismas asociaciones de objetos. De este modo, en *Valentia* podemos destacar dos *kalathoi* de este estilo simbólico levantino, en una fosa de los niveles de fundación de la calle Roc Chabàs (Fig. 14). Las cerámicas itálicas de importación que acompañaban a esta cerámica decorada ofrecían un arco cronológico que abarcaba del 150-130 a.C. (Marín y Ribera 2002: 288 y 290-291; Ribera y Marín 2003: 287, Tabla 1). Esta fosa ha sido atribuida por A. Ribera a los primeros momentos de la fundación de *Valentia*, que sabemos que ocurrió de forma precisa en el año 138 a.C. (Ribera 1995: 187 y ss.).

Más hacia el interior, encontramos otro contexto que contribuye, de forma importante, a confirmar la cronología inicial del estilo simbólico levantino a mediados del siglo II a.C., e indirectamente a validar también esta fecha para la cerámica del estilo I ilicitano que aparece asociada a ella en Poble Nou. La necrópolis de la Punta del Barrionuevo, en Iniesta, donde se ubicaba la antigua *Ikalesken* (Gonzálbes Cravioto 2017), ofrece una serie de tumbas del Ibérico Pleno y del Ibérico Final con una dinámica de importaciones que permite ratificar estas cronologías (Valero 1999; Valero 2010). La fase del Ibérico Pleno de esta necrópolis presenta cerámicas áticas, producciones del Taller de las pequeñas Estampillas¹⁸ o del Taller de las Palmetas radiales¹⁹, constatando una dinámica comercial fluida en la llegada de estas importaciones al asentamiento. El contexto de la fase final de la necrópolis, donde aparecen las cerámicas del estilo simbólico levantino (Fig. 15), se caracteriza por una “ausencia total de producciones en Campaniense B” (Valero 1999: 200; Valero 2010: 1026) y una presencia abundante de campaniense A, entre las que destacan por su número los ejemplares de Lamboglia 36, seguidos de las formas 28ab y 27B (Valero 1999: 199; Valero 2010: 1025). Este hecho constituye un importante referente indicativo a nivel cronológico, teniendo en

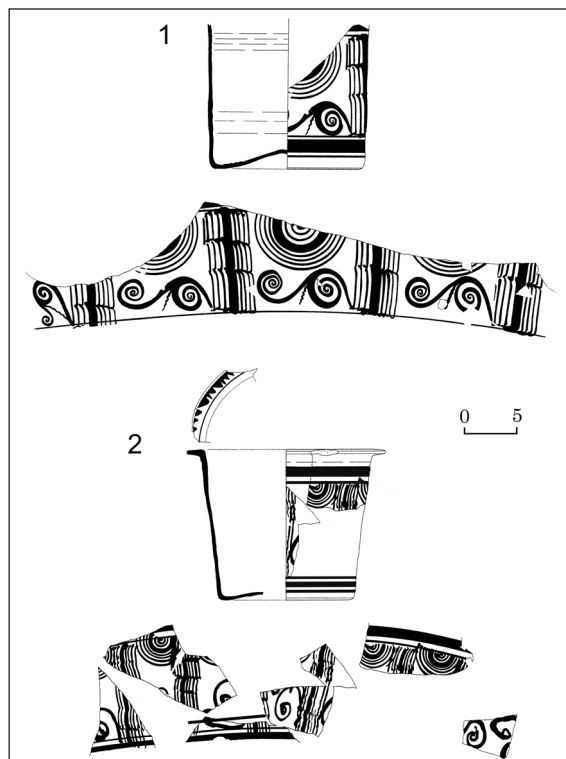


Fig. 14: *Kalathoi* de la C/ Roc Chabàs (*Valentia*) (dibujos: Ribera, 1995, Fig. 9; Garibo 2007: sin nº).

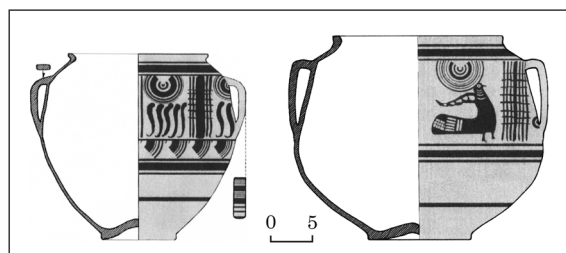


Fig. 15: Tinajillas de estilo simbólico levantino de la necrópolis de la Punta del Barrionuevo (Iniesta) (a partir de Valero 2010: Fig. 11A y 11B).

¹⁸ Con un arco cronológico que abarca desde la segunda mitad del siglo IV hasta la segunda mitad del siglo III a.C. (Principal 2005; Principal y Ribera 2013: 68-75).

¹⁹ Con un arco cronológico que abarca desde el último cuarto del siglo IV hasta inicios del siglo II a.C. (Principal y Ribera 2013: 130-137).

cuenta que la cerámica calena llega a las costas de la Península Ibérica desde finales del siglo III hasta mediados del I a.C., y en unas cantidades que irán aumentando progresivamente, desde las escasas piezas de la fase arcaica hasta que lo haga de forma masiva y exitosa en el último cuarto del siglo II a.C., con la estandarización de la producción (Principal y Ribera 2013: 76-104). La ausencia de calenas unida a la documentación de un cubilete de Mayet I (Valero 1999: 200; Valero 2010: 1026), cuya cronología y hallazgos más antiguos en la península Ibérica se remontan a mediados del siglo II a.C. (López Mullor 1989: 95-96; Passelac 1993: 511-512; López Mullor 2013: 154-156), situaría las cerámicas de este estilo halladas en la necrópolis en un marco cronológico entre el 150 y el 125 a.C., antes de la presencia masiva de cerámicas calenas, que habrían llegado con seguridad a esta necrópolis, atendiendo a la dinámica general de importaciones en estas tumbas desde el Ibérico Pleno.

Finalmente, para acotar cronológicamente este estilo pictórico levantino sirven de nuevo de utilidad los contextos cerrados de la necrópolis de Poble Nou, que no solo nos permiten validar la perduración de las cerámicas del estilo I ilicitano a lo largo del siglo I a.C., sino también observar cómo se rodean de nuevos materiales en la composición del ajuar conforme transcurre el tiempo. Así, a pesar de la evolución de esta “romanización material”²⁰, la urna que alberga los restos cremados del difunto sigue siendo un *kalathos* decorado con unas imágenes de fuertes connotaciones religiosas e ideológicas para el ibero. El enterramiento más reciente de la necrópolis de Poble Nou con cerámicas del estilo simbólico levantino, la tumba 56 del sector DOC'01, reúne, además, un elevado número de cerámicas de este estilo y ninguna perteneciente a los talleres de La Alcudia (Fig. 16). Desempeñando la función de urna presenta un *kalathos* decorado con espirales en sus metopas y un ajuar compuesto de tres *olpai* de pequeño tamaño, un micro-*kalathos* y una microtinaja. Mientras que los materiales de importación que permiten precisar la datación de la tumba son una campaniense A de la forma Lamb. 5/7 y un cubilete de la forma Mayet III.1, con cronología de la segunda mitad del s. I a.C. Por tanto, la cronología más probable de la tumba se sitúa entre el 50 y el 25 a.C., considerando que Campaniense A, ya sea clásica o tardía, son muy escasas a mediados de este siglo I a.C. y no superan su tercer cuarto (Olcina y Sala 2000: 113 y 117; Vivar 2005: 26; Principal y Ribera 2013: 115-116).

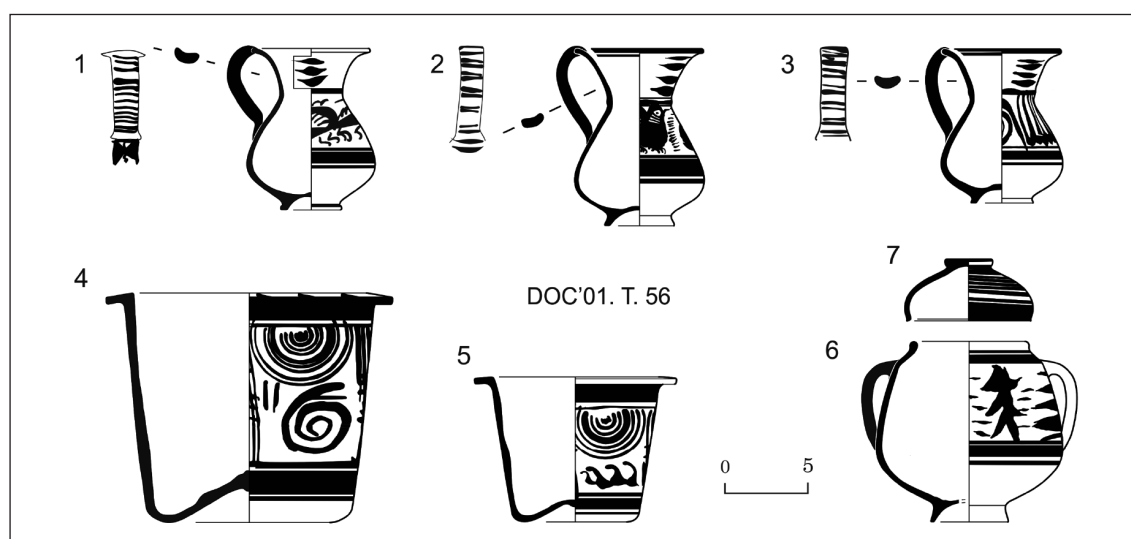


Fig. 16: Cerámica ibérica figurada de la tumba 56 del sector DOC'01 de la necrópolis de Poble Nou. Estilo simbólico levantino: 1-3 *Olpai* de pequeño tamaño; 4. *Kalathos*; 5. Micro-*kalathos*; 6. Microtinaja; 7. Cuenco-tapadera (dibujos: Pérez Blasco).

²⁰ Concepto desarrollado por A. Fuentes (1992) en su estudio sobre la fase final de las necrópolis ibéricas.

La confirmación de esta cronología viene refrendada por un par de tumbas más tardías, en las que no aparece ya rastro alguno de las cerámicas del estilo simbólico levantino. Una de ellas es la tumba 64 de ALA01, que cuenta con un numeroso ajuar y en la que el *kalathos* empleado como urna se adscribe al estilo I ilicitano (Fig. 17). En ella se incorporan ya numerosos vasos de barniz negro y tres vasos de paredes finas del tipo Mayet XV que fechan la tumba entre el 30 y el 15 a.C. (Marcos González y Pérez Blasco 2011; Pérez Blasco 2011a: 96-97, fig. 5,2). La inclusión de tres ungüentarios viene a evidenciar el momento histórico tardío en el que nos encontramos y la amplia difusión que tuvieron los perfumes a partir del principado de Augusto, constituyendo un símbolo de riqueza y estatus social elevado (Vizcaíno Sánchez 2018).

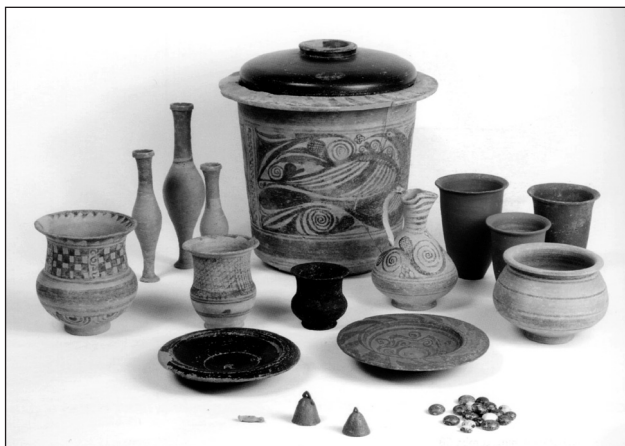


Fig. 17: Ajuar de la tumba 64 de la necrópolis de Poble Nou (Marcos González y Pérez Blasco 2011).

Un segundo enterramiento confirma la inexistencia de este estilo simbólico levantino en este último cuarto del siglo I a.C. La tumba ALA01 T56 estaba formada por un *kalathos* procedente de *Ilici* que se tapaba con una pátera de Lamb. 5 de campaniense B, un *simpulum* de bronce rematado en cabeza de lobo, datado en el primer tercio del s. I a.C. (Marcos González 2011: 315) y dos vasos de paredes finas del tipo Mayet XV con una datación de finales del s. I a.C., entre el 30-15 a.C. (López Mullor 1989: 139; Passelac 1993: 516). La ausencia de sigillata confirmaría esta cronología.

Por lo tanto, podemos observar que en las dos tumbas que se datan en Poble Nou con posterioridad al año 30 a.C., ya no se documentan las cerámicas del estilo simbólico levantino. Su espacio queda cubierto ahora por las cerámicas de *Ilici*, cuya producción cerámica no decae con el cambio de Era (Tortosa 2006: 99-101; Pérez Blasco 2014a: 501-513) y que incluso evolucionará hacia un estilo pictórico más esquemático bien entrado el periodo altoimperial –el estilo III ilicitano– (Abascal 1986; Tortosa 2006: 101; Pérez Blasco 2014a: 513-514).

La datación final del estilo simbólico levantino también se certifica en los contextos arqueológicos de *Valentia*. Tras la destrucción de la ciudad en el 75 a.C., no se volverá a documentar actividad edilicia en la ciudad hasta finales del s. I a.C., ya que después del episodio sertoriano la ciudad quedó abandonada durante bastantes décadas (Marín y Ribera 2002: 295; Ribera y Marín 2004-2005: 272). Pero sabemos con certeza que en *Valentia* tampoco se documentan cerámicas decoradas con este estilo en momentos del cambio de Era, como evidencia su ausencia en un pozo ritual bien datado entre el 5 a.C. y el 5 d.C. (Ribera y Marín 2004-2005: 272).

Por tanto, mientras que las cerámicas de los talleres de *Ilici* sí que se documentan en estos momentos con decoraciones evolucionadas, tal y como demuestran los estudios de T. Tortosa (2004 y 2006), el estilo simbólico levantino no superaría el tercer cuarto del s. I a.C.

En lo que respecta a la extraña dispersión que presentan estas cerámicas, y si es posible localizar el foco productor del estilo simbólico levantino en alguna ubicación, hasta hoy, el criterio más empleado por parte de la investigación arqueológica para adscribir un estilo pictórico a un yacimiento es el criterio cuantitativo. Ello se debe a las dificultades que encuentra la arqueología para poder localizar e identificar

los hornos y talleres que originaron las conocidas cerámicas ibéricas decoradas. Los focos de los estilos pictóricos conocidos en el mundo ibérico con representaciones singulares suelen documentarse en asentamientos con una élite local fuerte, con una importancia económica destacada e incluso con funciones de “capitalidad” como lo fueron *Edeta* e *Ilici*. Los datos cuantitativos en porcentajes de magnitud y la dispersión de estas cerámicas por los distintos yacimientos me inclinan a considerar la conveniencia de ubicar uno de los focos de este estilo simbólico levantino en el área valenciana o entorno inmediato, y el otro en Villajoyosa o alrededores (Fig. 18).

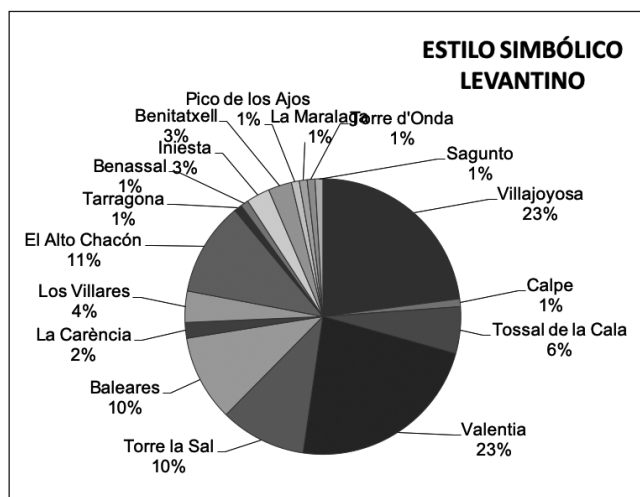


Fig. 18: Gráfica con porcentajes de magnitud de presencia de cerámicas de estilo simbólico levantino (elaboración: Pérez Blasco).

Valentia, cuenta con el claro hándicap de que queda abandonada desde el 75 a.C. hasta finales del I a.C., cuando estas cerámicas siguen documentándose de forma constante en otros yacimientos a lo largo del siglo I a.C., como es el caso de la necrópolis de Poble Nou. Mientras que Villajoyosa presentaría dudas razonables para considerarla como el foco principal emisor, al ubicarse en el punto más meridional donde encontramos esta cerámica; dado que entonces la difusión de ésta sería solamente en dirección sur-norte. Un planteamiento lógico nos llevaría a pensar que el epicentro del foco difusor debería situarse en una zona más o menos equidistante a todos estos lugares donde documentamos este estilo, más allá de lo que pueden desvirtuar estas distancias el contacto marítimo de los núcleos costeros.

Sin embargo, los vasos de tipología e iconografía híbridos hallados en el Alto Chacón (Pérez Blasco 2014a: 627-758; Pérez Blasco 2014b) o los vasos de encargo con iconografía exclusivamente funeraria introducidos en el ajuar de algunas tumbas de Poble Nou, junto con su constatación continuada desde mediados del siglo II a.C., permiten pensar que la antigua ciudad ibérica de *Alonis* sí pudo albergar un taller productor local de este estilo pictórico para esta zona del litoral norte de la provincia de Alicante. Esto explicaría también el mayor porcentaje de cerámicas de este estilo frente a los vasos procedentes del taller ilicitano, ya que serían más fáciles de adquirir al ubicarse este taller en una distancia más cercana que los de *Ilici*.

En cuanto a la difusión de las cerámicas de este estilo, desde hace años llevo planteando que su presencia en yacimientos relacionados con el episodio sertoriano podría explicar esta extraña dispersión cerámica (Pérez Blasco 2011a: 111-112; Pérez Blasco 2014a: 752-758). Los contactos y el comercio existente entre los territorios y asentamientos en conflicto habrían desvirtuado el patrón lógico de difusión natural de producciones cerámicas que constatamos en otros periodos y momentos. Así, las cerámicas de este estilo simbólico levantino experimentarían una difusión condicionada durante el episodio de guerras civiles, llevando estas cerámicas durante el primer tercio del siglo I a.C. a lugares conectados ocasional y puntualmente por los motivos del conflicto sertoriano. Sabemos que este episodio propició una política de alianzas comerciales destinada al abastecimiento de productos en distintas ciudades, lo que explica en distintos yacimientos la presencia de las cerámicas de este estilo junto a las grandes tinajas del tipo “*Ilduradín*”, típicas de la zona del valle Medio del Ebro, en lugares como el Alto Chacón (Teruel), *Valentia* (Valencia), Torre la Sal (Cabanés), Tossal de la Cala (Benidorm) o en Torre d'Onda (Burriana) (Pérez Blasco 2014a: 742 y 755-756).

Por otro lado, las fuentes antiguas nos informan de la política de alianzas de Sertorio con las poblaciones indígenas y de las estrategias desarrolladas para impulsar su etnicidad y fijar su territorialidad, sobre todo mediante el uso de representaciones simbólicas que refuerzan la cohesión de los pueblos ibéricos (Herranz 2014: 479-480 y 482), “pues convertirse en romano pasa, en la primera etapa republicana en las Hispanias, por impulsar tradiciones autóctonas que, con frecuencia, se recomponen y hasta se reinventan” (Aranegui 2007: 45). De este modo, se entendería perfectamente la permisibilidad en la producción y circulación de estas cerámicas ibéricas figuradas del Ibérico Final y los motivos plasmados en ellas.

IV. CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, a pesar de que aún siguen siendo escasos los contextos arqueológicos que nos permiten acotar cronológicamente el inicio de la producción de las cerámicas del estilo I ilicitano, la capacidad de relacionar la información que ofrecen distintos yacimientos, cruzar sus datos cronológicos y analizarlos no solo dentro del propio contexto, sino también contemplando el propio marco histórico y cultural, permite disponer de una valiosa información interpretativa.

Las cerámicas ibéricas con decoración compleja poseen un alto significado intercontextual, permitiéndonos comprender el diálogo de esta sociedad ibérica con el poder romano, en un periodo en el que se están renegociando las identidades, y de donde emergerá una realidad política, económica, social, cultural y provincial romana. Estos vasos y su iconografía son fiel reflejo del proceso de transformación del comportamiento de la sociedad ibérica ante la interacción con el componente romano.

Los contextos arqueológicos analizados permiten comprobar que las cerámicas ibéricas decoradas del estilo simbólico levantino son contemporáneas a las que se generaron en los talleres de *Illici*. Ambas se producen en ese periodo progresivo de hibridación cultural, fruto del contacto entre iberos y romanos. Este contexto temporal de los siglos II-I a.C. y la identificación de algunos signos romanos en estas cerámicas podría llevar a plantear la posibilidad de leer estas imágenes desde un punto de vista romano, que, sin embargo, genera más problemas que soluciones al análisis histórico y arqueológico. Situar al componente romano como el agente activo que recupera y revitaliza los valores ancestrales ibéricos, con la voluntad de transmitir un mensaje de cambio y transformación de la comunidad ibérica en el proceso de tránsito y asunción de la cultura romana, resulta una explicación demasiado compleja. La diversidad decorativa que muestran las cerámicas peninsulares durante los siglos II-I a.C., tiene más relación con las antiguas tradiciones regionales prerromanas peninsulares, que con la selección de una nueva forma de expresión estética e ideológica inspirada en una nueva cultura exógena. Las imágenes vasculares reflejan una serie de motivos, mitos y leyendas ibéricas, e incorporan en otras ocasiones motivos de raigambre mediterránea, pero que no se pueden interpretar desde las fuentes clásicas ni paralelizar con el sistema ideológico y representativo romano.

A medida que el avance de la autorromanización se hace más intenso, estas decoraciones cerámicas fueron dando paso de manera paulatina a otros estilos más esquemáticos y con una menor carga simbólica e ideológica, hasta llegar al periodo augusteo. Un momento en el que, precisamente, se constata la desaparición del estilo simbólico levantino, confirmando, por un lado, la vinculación de esta iconografía a las gentes iberas, y su desaparición justo en el momento en que la romanización, en tiempos de Augusto, se hizo más efectiva y los cambios estructurales más profundos. Así, mientras que las cerámicas del estilo simbólico levantino no supieron evolucionar a través del tiempo en su diseño e iconografía, los talles ilicitanos sí evolucionaron en su tipología vascular, iconografía y diseño decorativo hasta identificarse tres estilos ilicitanos, mutando, a finales del siglo I a.C., hacia un nuevo código iconográfico y estilo pictórico,

como consecuencia directa de incorporación plena de las antiguas élites urbanas ibéricas a la estructura social, política, económica y cultural de la Roma imperial.

En cuanto al carácter étnico e identitario de estas cerámicas, las evidencias arqueológicas de la existencia de dos códigos y estilos pictóricos de forma contemporánea en el ámbito contestano, pero una distinta dispersión de estos vasos por el territorio muestra una realidad histórica más compleja y menos uniforme de lo que la investigación lleva promoviendo. La convivencia y dispersión de los estilos ilitanos y del estilo simbólico levantino en esta época permite deducir que estas cerámicas no pueden tomarse como un rasgo en este sentido. Su distribución necesariamente obedece a otro tipo de criterios. El hallazgo de cerámicas ilitanas fuera de los límites de la Contestania o la existencia dentro del territorio contestano de cerámicas del estilo simbólico levantino, distribuidas también por Menorca, Teruel, área valenciana, Cuenca y la costa norte alicantina viene a confirmar que la producción, demanda y uso de estos vasos no estuvo relacionado con una conciencia étnica, y que el estilo simbólico levantino tampoco puede ser considerado como identitario de la Edetania. Más bien, bajo una serie de características homogéneas emergieron una serie de rasgos singulares propios de las distintas comunidades locales ibéricas, que reaccionaron con su cultura material de un modo diferente al proceso de interacción con Roma.

De igual modo, la singularidad creativa e iconográfica de cada foco de estilo pictórico de esta fase final del Mundo Ibérico viene a remarcar la imposibilidad de que estas cerámicas figuradas hubieran surgido impulsadas por el componente romano y para el consumo de dirigentes romanos, ya que la respuesta estética y decorativa habría sido similar en cada espacio geográfico peninsular, al contrario de lo que refleja la heterogeneidad de estilos y talleres cerámicos de este periodo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L. 2004: “La Alcudia ibérica. En busca de la ciudad perdida”, en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Madrid: 69-78.
- ABAD, L. 2009: “Contestania, griegos e iberos”, en Olcina, M., Ramón, J. J. (Eds.), *Huellas griegas en la Contestania ibérica*, Catálogo de la exposición, MARQ, Diputación de Alicante, Alicante: 20-29.
- ABAD, L. Y SALA, F. 2001: *Poblamiento ibérico en el Bajo Segura: El Oral (II) y La Escuela*, Bibliotheca Archaeologica Hispana 12, Real Academia de la Historia, Madrid.
- ABASCAL, J.M. 1986: *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica*, Universidad de Alicante, Madrid.
- ALFÖLDY, G. 2004: “La cultura epigráfica de los romanos: la difusión de un medio de comunicación y su papel en la integración cultural”, en Marco Simón, F., Pina Polo, F., Remesal, J. (Eds.), *Vivir en tierra extraña: emigración e integración cultural en el mundo antiguo*, Col·lecció Instrumenta, 16, Universitat de Barcelona: 137-149.
- ALMAGRO-GORBEA, M. 2003: “La romanización del mundo ibérico del Sureste”, en Abascal, J. M., Abad, L. (Eds.), *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana, Canelobre*, 48, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Alicante: 11-19.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y RUIZ ZAPATERO, G. 1992: “Paleoetnología de la Península Ibérica. Reflexiones y perspectivas de futuro”, en Almagro-Gorbea, M., Ruiz Zapatero, G. (Eds.), *Paleoetnología de la Península Ibérica* (Madrid, 1989), *Complutum*, 2-3: 469-499.
- ARANEGUI, C. 1999: “La narración como lenguaje artístico en la cultura ibérica”, en Valero Tévar, M.A. (Coord.), *I Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha* (Iniesta, mayo 1997), Toledo: 129-143.
- ARANEGUI, C. 2007: “El mar latino visto desde nuestras costas (s. II-I a.C.)”, *Revista de Menorca* 90, Vol. I, Institut Menorquí d’Estudis: 35-68.

- ARASA I GIL, F. 2003a: “El territorio, vías y centuriaciones”, en Bonet, H.; Albiach, R., Gozalbes, M. (Coords.), *Romanos y visigodos en tierras valencianas*, Museo de Prehistoria y de las Culturas de Valencia, Diputación de Valencia, Valencia: 151-160.
- ARASA I GIL, F. 2003b: “La romanización de los oppida en el País Valenciano. Evolución del poblamiento en los siglos II-I a.C.”, *Actas del III Seminario de Historia: La Iberia de los oppida ante su romanización*, *Alebus*, 13: 199-219.
- BELTRÁN LLORIS, F. 2017: “Acerca del concepto de romanización”, en Tortosa, T., Ramallo, S.F. (Eds.), *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano*, (Murcia, noviembre 2015), Anejos de Archivo Español de Arqueología LXXIX, Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC, Madrid: 17-26.
- BENDALA, M. 2006: “Hispania y la ‘Romanización’. Una metáfora: ¿crema o menestra de verduras?”, *Zephyrus*, 59: 289-292.
- BÉRARD, C. 1974: *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana, 13, Institut suisse de Rome, Berne.
- BIANCHI BANDINELLI, R. 1967: “Arte plebea”, *Dialoghi di archeologia*, 1.1:7-19.
- BIANCHI BANDINELLI, R. e TORELLI, M. 1986: *L'arte dell' antichità classica: Etruria-Roma*, Utet librería, Torino.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. 1990: *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta (Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas de la Provincia de Albacete)*, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete, CSIC, Albacete.
- BLÁZQUEZ, J.M^a. y ALVAR, J. (Eds.) 1996: *La romanización en occidente*, Ed. Actas, Madrid.
- BOARDMAN, J. 2008: *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Mondadori, Milano.
- BONET, H. 2005: “La Contestania y la Edetania. Diferencias y afinidades culturales”, en Abad, L., Sala, F., Grau, I. (Eds.), *La Contestania Ibérica; treinta años después*, Actas de las I Jornadas de Arqueología Ibérica de la Universidad de Alicante (Octubre, 2002), Serie Arqueológica, Alicante: 53-71.
- Bonet, H. e IZQUIERDO, I. 2001, “Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV: 273-313.
- BOUBE, J. P. 1991: “Les cruches”, Feugère, M., Rolley, C. (Eds.), *La vaisselle tardo-républicaine en bronze*, Actes de la table-ronde CNRS, Lattes (avril 1990), Université de Bourgogne, Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 13, Dijon: 23-45.
- BROTÓNS, F. y RAMALLO, S.F. 2017: “Continuidades y cambios en los santuarios ibéricos del sureste de Iberia: los templos *in antis* del Cerro de los Santos y del Cerro de la Ermita de la Encarnación”, en Tortosa, T., Ramallo, S.F. (Eds.), *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano*, (Murcia, noviembre 2015), Anejos de Archivo Español de Arqueología, LXXIX, Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC, Madrid: 93-116.
- COARELLI, F. 1996: *Revixit Ars. Arte e ideología a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Edizioni Quasar, Roma.
- CONDE, M^a. J. 1990: “Los kalathoi “sombbrero de copa” de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia)”, *Verdolay*, 2: 149-160.
- CRUZ ANDREOTTI, G. y MORA SERRANO, B. (Coords.) 2004: *Identidades étnicas-Identidades políticas en el mundo prerromano hispano*, Universidad de Málaga.
- CRUZ ANDREOTTI, G. 2011: “Identidad e identidades en el Sur de la Península Ibérica en época romana: un problema histórico y geográfico”, Sartori, A., Valvo, A. (a cura di), *Identità e autonomie nel Mondo romano occidentale. Iberia-Italia – Italia-Iberia*, III Convegno Internazionale di Epigrafia e Storia Antica (Gargnano 2010): 209-225.
- DAREMBERG, C. - SAGLIO, M. E. 1900: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome Troisième, Première partie (H, I, J, K), Librairie Hachette et C^{ie}, 79 Boulevard Saint-Germain, Paris.

- DONATI, A. 2011: “Identità, autonomie: un binomio difficile”, en Sartori, A., Valvo, A. (A cura di), *Identità e autonomie nel Mondo romano occidentale. Iberia-Italia – Italia-Iberia*, III Convegno Internazionale di Epigrafia e Storia Antica (Gargnano 2010): 509-511.
- ERICE, R. 2007: “La vajilla de bronce en Hispania”, *Sautuola* XIII: 197-215.
- ESPINOSA RUIZ, A. 1999: “El proceso de romanización de la comarca de la Marina Baixa –Alicante–”, *II Congreso de Arqueología Peninsular* (Zamora, 1996), Vol. IV, Zamora: 75-81.
- ESPINOSA RUIZ, A. 2006: “Sobre el nombre de la ciudad ibérica y romana de Villajoyosa y la ubicación del topónimo Alonís/Alonai/Allon”, *Lucentum*, XXV: 223-248.
- ESPINOSA RUIZ, A. 2016: “L’Alcúdia d’Elx. El mar como vía de comunicación y comercio”, en Abad, L. (Ed.), *L’Alcúdia d’Elx. Un paseo por la historia y el entorno*, L’Ordit, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante: 52-54.
- ESPINOSA RUIZ, A. y LARA, G. 2005: *Manual pràctic de ceràmica romana. La ceràmica fina envernissada*, Col·lecció Joan Fuster, Materials docents en valencià, 71, Universitat d’Alacant, Alacant.
- ESPINOSA RUIZ, A., SÁEZ LARA, F. y CASTILLO BELINCHÓN, R. 2003: “Puertos y navegación”, en Abascal, J. M., Abad, L. (Eds.), *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana*, *Canelobre*, 48, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Alicante: 161-181.
- ESPINOSA, A., RUIZ, D. y MARCOS, A. 2005: “Nuevas aportaciones al conocimiento de la Vila Joiosa en época ibérica”, en Abad, L., Sala, F., Grau, I. (Eds.), *La Contestania Ibérica; treinta años después*, Actas de las I Jornadas de Arqueología Ibérica de la Universidad de Alicante (Octubre, 2002), Serie Arqueológica, Alicante: 179-196.
- ESPINOSA, A., RUIZ, D., MARCOS, A. y PEÑA, P. 2008: “Nuevos testimonios romano-republicanos en Villajoyosa: un campamento militar del siglo I a.C.”, en Uroz, J., Noguera, J.M., Coarelli, F. (Eds.), *Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial*, Murcia: 199-219.
- FRÍAS, C. 2010: *El poblamiento rural de Dianium, Lucentum, Ilici y la ciudad romana de la Vila Joiosa (siglos II a.C.-VII d.C.). Bases para su estudio*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Serie Arqueológica, Alicante.
- FUENTES DOMÍNGUEZ, A. 1992: “La fase final de las necrópolis ibéricas”, en Blánquez Pérez, J., Antona Del Val, V. (Coords.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las necrópolis*, Universidad Autónoma de Madrid, Serie Varia, 1: 587-606.
- GARCÍA CANO, J.M. y PAGE DEL POZO, V. 2004: *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*, Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, 1, Murcia.
- GARCÍA CANO, C., GARCÍA CANO, J.M. y RUIZ VALDERAS, E. 1989: “Las cerámicas campanienses de la necrópolis ibérica del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)”, *Verdolay*, 1: 117-187.
- GARCÍA CARDIEL, J. 2016: *Los discursos del poder en el Mundo Ibérico del Sureste (siglos VII-I a.C.)*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, XXXII, CSIC, Instituto de Historia, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. 1980: *Arte ibérico en España*, Madrid.
- GARIBO, J. 2007: *La ceràmica ibèrica de Valentia*, Beca de catalogació, inventari i estudi dels fons arqueològics municipals, SIAM, (Inédito), Valencia.
- GONZÁLBES CRAVIOTO, E. 2017: “La ceca de *Ikalesken* y el problema de su localización”, *Gaceta Numismática*, 193, Asociación Numismática Española, XXIX Encuentro de Estudios sobre la Moneda: 3-19.
- GUTIÉRREZ LLORET, S. 2004: “*Ilici* en la Antigüedad Tardía”, en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Madrid: 95-110.
- HARRIS, M. 2001: *Antropología cultural*, Alianza Editorial, Madrid.
- HERNANDO, A. 2002: *Arqueología de la Identidad*, Ed. Akal, Madrid.
- HERRANZ, J. 2014: “Dos notas sobre la conquista. Sertorio y César: dos formas de dominio en el mundo romano según Plutarco”, en Bravo, G., González Salinero, R. (Eds.), *Conquistadores y conquistados. Relaciones de dominio en el mundo romano*, Signifer Libros, Madrid-Salamanca: 479-483.
- HERSKOVITS, M.J. 1952: *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*, Fondo de Cultura Económica, México.

- HODDER, I. 1994: *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales. Edición ampliada y puesta al día*, Ed. Crítica, Barcelona.
- HORN, F. 2011: *Ibères, Grecs et Puniques en Extrême-Occident. Les terres cuites de l'espace ibérique du VIII^e au II^e siècle Av. J.-C.*, (Catálogo en CD-ROM), Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 54, Casa de Velázquez, Madrid.
- HUNTINGTON, S.P. 1997: *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Ed. Paidós, Barcelona.
- JOHNS, C. 2003: "Art, Romanisation and Competence", en Scott, S., Webster, J. (Eds.), *Roman Imperialism and Provincial Art*, Cambridge University Press, Cambridge: 9-23.
- LARA VIVES, G. 2005: *El culto a Juno en Ilici y sus evidencias*, Fundación Municipal "José María Soler", Villena.
- LARA VIVES, G. 2016: *El proceso de adopción de los modelos itálicos. La topografía de la Colonia Iulia Ilici Augusta como ejemplo*, Universidad de Alicante, Tesis Doctoral, Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante: <http://hdl.handle.net/10045/70703>
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC) 1990: "Iuno", Vols. V-1 y V-II, Herakles-Kenchrias, Artemis Verlag, Zürich : 814-856 y 533-553.
- LLOBREGAT, E. 1972: *Contestania ibérica*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante.
- LÓPEZ PÉREZ, A. 2005: *El ojo del ibero: un código iconográfico*, Ed. Goyza, Albacete.
- LÓPEZ PÉREZ, A. 2007: "La clave del código que configura el lenguaje iconográfico ibérico", en Abad Casal, L. y Soler Díaz, J. A. (Eds.), *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante: 229-238.
- LÓPEZ MULLOR, A. 1989: *Las cerámicas romanas de paredes finas en Cataluña*, Vols. I-II, Quaderns Científics i Tècnics, Diputació de Barcelona, Barcelona.
- LÓPEZ MULLOR, A. 2013: "El material más apreciado por los arqueólogos. La cerámica fina. La cerámica de barniz negro", en Ribera, A. (Coord.), *Manual de cerámica romana. Del mundo Helenístico al Mundo Romano*, Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, Madrid: 147-190.
- LUCAS PELLICER, M^a. R. 1981: "Santuarios y dioses en la Baja Época Ibérica", en *La Baja Época de la Cultura Ibérica*, Actas de la mesa redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología (Marzo 1979), Madrid: 233-293.
- MANSEL, K. 2004: "Vajilla de bronce en la Hispania republicana", en Olmos, R., Rouillard, P. (Eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Collection de la Casa de Velázquez 89, Madrid: 19-30.
- MARCO SIMÓN, F. 2013: "Imagen, religión e identidad en el mundo ibérico", en Santos Yanguas, J., Cruz Andreotti, G. (Eds.), *Romanización, fronteras y etnias en la Roma Antigua: El caso hispano*, Revisiones de Historia Antigua, VII, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz: 281-305.
- MARCOS GONZÁLEZ, A. 2011: "Simpulum", en *La Vila Joiosa. Arqueologia i Museu*, Ciclo Museos municipales en el MARQ, Catálogo de la Exposición, Diputación de Alicante, Alicante: 315.
- MARCOS GONZÁLEZ, A. y RUIZ ALCALDE, D. 2005: "Las necrópolis de Poble Nou y Casetes, dos yacimientos ibéricos excepcionales de La Vila Joiosa", *Actas de las 1as. Jornadas sobre la actualidad del Patrimonio Arqueológico y Etnográfico de la Marina Baixa*, Universidad Miguel Hernández: 73-80.
- MARCOS GONZÁLEZ, A. y PÉREZ BLASCO, M. F. 2011: "Conjunto de cerámica ibérica de la tumba 64", en *La Vila Joiosa. Arqueologia i Museu*, Ciclo Museos municipales en el MARQ, Catálogo de la Exposición, Diputación de Alicante, Alicante: 318.
- MARÍN CEBALLOS, M^a.C. 2002: "En torno a las fuentes para el estudio de la religión fenicia en la Península Ibérica" en Ferrer Albelda, E. (Ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, SPAL Monografías II, Universidad de Sevilla: 11-32.
- MARÍN CEBALLOS, M^a. C. y BELÉN DEAMOS, M^a. 2005: "El fenómeno orientalizante en su vertiente religiosa", *El periodo orientalizante: Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida, Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXXV, Protohistoria del Mediterráneo Occidental, Mérida: 441-465.

- MARÍN JORDA, C. y RIBERA, A. 2002: “La realidad arqueológica de la fundación de Valencia: magia, basureros y cabañas”, en Ribera i Lacomba, A., Jiménez Salvador, J.L. (Coords.), *Valencia y las primeras ciudades romanas de Hispania*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia: 287-298.
- MATA PARREÑO, C. (Coord.) 2014: *Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*, Serie de Trabajos Varios del SIP, 117, Diputación de Valencia, Valencia.
- MORAIS, R. 2015: “La terra sigillata itálica: abriendo los caminos del Imperio Capita selecta”, en Fernández Ochoa, C.; Morillo, A., Zarzalejos, M. (Eds.), *Manual de cerámica romana II. Cerámicas romanas de época altoimperial en Hispania. Importación y producción*, Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, Madrid: 15-77.
- MORATALLA, J. 2004: *Organización del territorio y modelos de poblamiento en la Contestania Ibérica*, Universidad de Alicante, Tesis Doctoral, Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante: <http://hdl.handle.net/10045/3751>
- MORATALLA, J. 2004-2005: “La Alcudia ibérica: una necesaria reflexión arqueológica”, *Lucentum*, XIII-XIV: 89-104.
- MORATALLA, J. y VERDÚ, E. 2007: “Pebeteros con forma de cabeza femenina de la Contestania ibérica”, en Marín Ceballos, M^a.C. y Horn, F. (Coords.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina*, SPAL Monografías, IX, Universidad de Sevilla: 339-366.
- NORDSTRÖM, S. 1968: “Representaciones de aves en la cerámica ibérica del Sureste de España”, *Opuscula Romana*, VI: 97-120.
- NORDSTRÖM, S. (1969-73): *La céramique peinte ibérique de la province d’Alicante, Par I y II*. Acta Universitatis Stockolmiensis, VI y VIII, Stockolm.
- OLCINA, M. 2007: “La cultura ibérica en la exposición permanente del MARQ”, en Abad Casal, L., Soler Díaz, J.A. (Eds.), *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante: 83-102.
- OLCINA, M. 2014: “Prefaci sobre les jornades i la publicació”, en Olcina, M. H. (Ed.), *Ciudades Romanas Valencianas*, Actas de las Jornadas sobre Ciudades Romanas Valencianas (3 y 4 de diciembre de 2013), MARQ, Diputación de Alicante, Alicante: 9-16.
- OLCINA, M. y SALA, F. 2000: “Las cerámicas de barniz negro en el área sur alicantina”, en Aquilué, X., García, J., Guitart, J. (Coords.), *La ceràmica de vernís negre dels segles II i I a.C.: centres productors mediterranis i comercialització a la Península Ibérica*, Taula redona (Empúries, junio 1998), Mataró: 107-127.
- OLMOS, R. 1987: “Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste”, *Archivo Español de Arqueología* 60: 21-42.
- OLMOS, R. 1996: “Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas”, *Revista de Estudios Ibéricos* 2: 65-90.
- OLMOS, R. 2007-2008: “*Ex ilice dictum*. La fundación mitológica de la *Colonia Iulia Ilici Augusta*”, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXX: 193-215.
- OLMOS, R. 2011: “En los umbrales de la muerte. Itinerarios del Más Allá en la imagen ibérica”, en *¿Hombres o Dioses? Una nueva mirada a la escultura del Mundo Ibérico*, Catálogo de la Exposición, Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, Madrid: 109-129.
- OLMOS, R. y TORTOSA, T. 2010: “Aves, diosas y mujeres”, en Chapa, T., Izquierdo, I. (Coords.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional 2007), Ministerio de Cultura, Madrid: 243-257.
- PASSELAC, M. 1993: “Céramique à parois fines”, Py, M. et alii (Coords.): *Dicocer, Dictionnaire des Céramiques Antiques (VII^e s. av. N. è-VII^e s. de n. è) en Méditerranée nordoccidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan)*, Lattara, 6, Lattes: 511-521.
- PÉREZ BALLESTER, J. y GÓMEZ BELLARD, C. 2004: “Imitaciones de vasos plásticos en el mundo ibérico”, Olmos, R., Rouillard, P. (Eds.), *La Vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de Era)*, Collection de la Casa de Velázquez, 89, Madrid: 31-47.

- PÉREZ BLASCO, M. F. 2011a: "Un nuevo estilo pictórico en cerámica ibérica: la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante)" *Lucentum*, XXX, Universidad de Alicante, Alicante: 87-114.
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2011b: "Nuevo estilo de cerámica ibérica pintada en los fondos del Museo de Villajoyosa", en *La Vila Joiosa. Arqueologia i Museu*, Ciclo Museos municipales en el MARQ, Catálogo de la Exposición, Diputación de Alicante, Alicante: 132-153.
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2011c: "El olpe del umbral del Más Allá. El último viaje del ibero" *Saguntum*, 43, Universidad de Valencia, Valencia: 133-154.
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2014a: *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.): iconografía e iconología*, Universidad de Alicante, Tesis Doctoral, Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/41124>
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2014b: "El Alto Chacón y su relación con el área ibérica de Levante en época sertoriana" en Burillo Mozota, F., Chordá, M. (Eds.), *Actas del VII Simposio sobre Celtíberos: Nuevos Descubrimientos, Nuevas interpretaciones*, (Daroca, marzo 2012), Daroca: 467-474.
- PETERSEN, L.H. 2015: "'Arte Plebea' and Non-elite Roman Art", en Borg, B.E. (Eds.), *A Companion to Roman Art*, Blackwell Companions to the Ancient World, Wiley-Blackwell, Oxford: 214-230.
- PINEDO, J. y ALONSO, D. 2005: "El yacimiento submarino de la isla de Escombreras", en Scombraria. La historia oculta bajo el mar, Catálogo de Exposición, MARQ-Museo Arqueológico Provincial de Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Alicante: 12-35.
- POVEDA NAVARRO, A. P. y UROZ RODRIGUEZ, H. 2007: "Iconografía vascular en El Monastil", en Abad Casal, L. y Soler Díaz, J. A. (Eds.), *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, Alicante: 125-139.
- PRINCIPAL, J. 2005: "Las cerámicas del Grupo de las Pequeñas Estampillas", en Roca Roumens, M., Fernández García, M^a.I. (Coords), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Universidad de Málaga: 11-22.
- PRINCIPAL, J. 2013: "Cuando Arqueología e Historia se dan la mano: Cartago y Numancia, dos buenos referentes", en Ribera, A. (Coord.), *Manual de cerámica romana. Del mundo Helenístico al Mundo Romano*, Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, Madrid: 331-356.
- PRINCIPAL, J. y RIBERA, A. 2013: "El material más apreciado por los arqueólogos. La cerámica fina. La cerámica de barniz negro", en Ribera, A. (Coord.), *Manual de cerámica romana. Del mundo Helenístico al Mundo Romano*, Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, Madrid: 41-146.
- QUESADA, F. 1989: *Armamento, guerra y sociedad en la necrópolis de "El Cabecico del Tesoro" (Murcia, España)*, *British Archaeological Report International Series* 502, Oxford.
- QUESADA, F. 2007: *Estandartes militares en el Mundo Antiguo*, Aquila Legionis, Cuadernos de Estudios sobre el Ejército Romano, 8, Signifer Libros, Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1982: "Precisiones para la clasificación de la cerámica ibérica". *Lucentum*, I, Universidad de Alicante, Alicante: 117-133.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1987: "Iconografía funeraria en algunas cerámicas ibéricas de La Alcudia", *Archivo Español de Arqueología*, 60: 231-236.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1992: "La crátera iberorromana de La Alcudia", *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Plá Ballester*, SIP Serie de Trabajos Varios del SIP, 89, Valencia: 175-189.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 2001-2002: "Áreas de culto en La Alcudia ibérica", *Studia E. Cuadrado, Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 17-18, Murcia: 117-126.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1966: "Estratigrafía de La Alcudia de Elche", *Saitabi* XVI, Universitat de València, València: 71-76.
- RIBERA, A. 1995: "Una peculiar fosa de fundación en Valentia", *Saguntum*, 29, *Homenatge a Milagros Gil-Mascarell Boscá* I: 187-196.
- RIBERA, A. y MARÍN, C. 2003: "Las importaciones itálicas del nivel de fundación (138 a.C.) de la ciudad romana de Valentia", *Rei Cretariae Romanae Fautorum, Acta* 38, (Roma, 2002): 287-294.

- RIBERA, A. y MARÍN, C. 2004-2005: “Las cerámicas del nivel de destrucción de *Valentia* (75 a.C.) y el final de Azaila”, *Kalathos*, 22-23: 271-300.
- RODRÍGUEZ NEILA, J. F. 1998: “Hispani Principes. Algunas reflexiones sobre los grupos dirigentes de la Hispania prerromana”, *Cuadernos de Arqueología*, 8: 99-137.
- RONDA, A.M^a. 2018: *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués. Contextos arqueológicos y humanos en el yacimiento de la Dama de Elche*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Serie Arqueología, Alicante.
- RONDA, A. y TENDERO, M. 2010: “Los materiales de época augustea en Ilici”, en Revilla, V., Roca, M. (Eds.), *Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano*, Universidad de Barcelona, Barcelona: 322-341.
- RONDA, A.M^a. y TENDERO, M. 2014: “Producciones locales de época augustea de Ilici”, en Morais, R., Fernández, A., Sousa, M. J. (Eds.), *As produções de cerâmicas de imitação na Hispania*, Monografías Ex Officina Hispana II, Tomo I, Porto-Madrid: 191-213.
- RUBIO GOMIS, F. 1986: *La necrópolis ibérica de la Albufereta de Alicante (Valencia-España)*, Serie Arqueológica, nº 11, Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Valencia.
- RUEDA, C. y RUIZ RODRÍGUEZ, A. 2017: “Modelos culturales a contraste: estrategias de ‘continuidad’ en los santuarios territoriales del Alto Guadalquivir (finales del siglo III a.n.e. – finales del I a.n.e.)”, en Tortosa, T., Ramallo, S.F. (Eds.), *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano*, (Murcia, noviembre 2015), Anejos de Archivo Español de Arqueología, LXXIX, Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC, Madrid: 161-180.
- SALA, F. 1992: *La tienda del alfarero del yacimiento ibérico de La Alcudia*. Publicaciones de la CAM, 160, Alicante.
- SALA, F. 2003: “La transformación del *instrumentum domesticum* y el comercio”, en Abad Casal, L. (Ed.): *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Universidad de Alicante, Serie Arqueológica, Alicante: 287-315.
- SALA, F. 2004: “Las cerámicas”, en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante: 181-188.
- SÁNCHEZ MESEGUER, J. L. y QUESADA, F. 1992: “La necrópolis ibérica del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)”, en Blánquez Pérez, J., Antona Del Val, V. (Coords.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las necrópolis*, Universidad Autónoma de Madrid, Serie Varia 1, Madrid: 349-396.
- SANTOS VELASCO, J. A. 2004: “Iconografía y cambio social: la imagen ibérica en Elche y su entorno”, en Tortosa, T. (Coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXX, Madrid: 223-244.
- SANZ, R. 2008: “De la Meseta al Guadalquivir. Sobre los pueblos prerromanos del Sureste de la Meseta”, en Adroher Auroux, A. M^a., Blánquez Pérez, J. (Eds.), *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*, Serie Varia 9 UAM, Madrid: 125-146.
- SIMÓN, J.L. (Coord.) 2001: *En el umbral del Más Allá. Una tumba ibérica de Elx*, Elche.
- TENDERO, M. y RONDA, A. 2014: “Ilici”, en Olcina, M. H. (Ed.), *Ciudades Romanas Valencianas*, Actas de las Jornadas sobre Ciudades Romanas Valencianas (3 y 4 de diciembre de 2013), MARQ, Diputación de Alicante, Alicante: 226-242.
- TORELLI, M. 1987: “Problemi storici e metodologici alla luce del confronto tra ellenizzazione in Italia e in Iberia”, en P. Rouillard y M. Ch. Villanueva-Puig (Eds.), *Grecs et ibères au IVE siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Actes de la Table ronde (Bordeaux, 1986), Paris : 397-400.
- TORTOSA, T. 2004a: “Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)”, en Tortosa, T. (Coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXX, Madrid: 71-222.
- TORTOSA, T. 2004b: “La vajilla ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante) en el contexto vascular del Sureste peninsular”, en Olmos, R., Rouillard, P. (Eds.), *La Vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de Era)*, Collection de la Casa de Velázquez, 89, Madrid: 97-111.

- TORTOSA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXXVIII, Mérida.
- VALERO TÉVAR, M.A. 1999: “La necrópolis tumular de La Punta del Barrionuevo. Iniesta-Cuenca”, en M.A. Valero Tévar (coord.), *I Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha* (Iniesta, 1997), Toledo: 181-208.
- VALERO TÉVAR, M.A. 2010: “La necrópolis tumular de La Punta del Barrionuevo. Iniesta-Cuenca: avance sobre las últimas investigaciones”, en Madrigal, A., Perlín, M.^a.R. (Coords.), *II Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha* (Toledo, 2007), Vol. II, Toledo: 1010-1045.
- VAN DOMMELEN, P. y TERRENATO, N. 2007: “Local cultures and the expanding Roma Republic”, en Van Dommelen, P., Terrenato, N. (Eds.), *Articulating local cultures: power and identity under the expanding Roman Republic*, Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 63, Portsmouth-Rhode Island: 7-12.
- VERDÚ, E. 2015: *La necrópolis ibérica de l'Albufereta (Alacant). Ritos y usos funerarios en un contexto de interacción cultural*, MARQ, Museo Arqueológico de Alicante, Serie Mayor 11, Alicante.
- VERDÚ, E. 2017: “El jinete que regresó a Lucentum. Un lágynos ibérico decorado del Tossal de Manises (Alicante)”, *Lucentum*, XXXVI: 45-76.
- VIVAR, G. 2005: “La cerámica campaniense A”, en Roca Roumens, M. y Fernández García, M.^a.I. (Coords), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Universidad de Málaga: 25-45.
- VIZCAÍNO SÁNCHEZ, J. 2018: “El negocio de la imagen: la industria de la belleza femenina”, en Bravo Bosch, M.^a.J., Valmaña Ochaíta, A., Rodríguez López, R. (Eds.), *No tan lejano. Una visión de la mujer romana a través de temas de actualidad*, Tirant Humanidades, Valencia: 473-502.
- WEBSTER, J. 2003: “Art as Resistance and Negotiation”, en Scott, S., Webster, J. (Eds.), *Roman Imperialism and Provincial Art*, Cambridge University Press, Cambridge: 24-51.
- WOOLF, G. 1995: “Beyond Romans and natives”, *World Archaeology* 28, n^o 3, *Culture Contact and Colonialism*, Routledge : 339-350.
- WOOLF, G. 2014: “Romanization 2.0” and its alternatives”, *Archaeological Dialogues*, 21: 45-50.
- WULFF, F. y MARTÍ-AGUILAR, M.A. (Eds.) 2009: *Identidades, culturas y territorios en la Andalucía prerromana*, Universidad de Málaga.

PRODUCCIÓN DE CERÁMICAS PINTADAS TARDOIBÉRICAS EN EL CORREDOR INTERIOR DEL VINALOPÓ. LA EVIDENCIA DE *ELO* (EL MONASTIL, ELDA)

ANTONIO M. POVEDA NAVARRO*

RESUMEN

La última producción de cerámica ibérica pintada hallada en El Monastil (*Elo*, Elda), se fabricó en buena cantidad en sus hornos romanos, su gestión fue de los romanos, probablemente dependientes de la próxima colonia romana de *Ilici* (la Alcudia, Elche), pero la mayoría de trabajadores serían iberos en proceso de aculturación, estuvieron activos entre la época de Augusto de Tiberio. Entre las cerámicas producidas hay algunas que imitan cerámicas típicamente romanas, principalmente de la clase paredes finas e incluso de la terra sigillata itálica, que a su vez imitaban a la vajilla metálica de plata. Presento aquí esas cerámicas procedentes de las antiguas actividades arqueológicas realizadas desde el año 1960 hasta 2010, a partir de los años 1988-89 comencé mi intervención arqueológica, esas cerámicas se pueden ver en el Museo Arqueológico de Elda, donde he podido realizar su estudio e investigación.

PALABRAS CLAVES

Imitación de cerámica romana; taller de producción cerámica; cerámica pintada ibérica; artesanos iberos; romanización.

SUMMARY

The last production of painted iberian ceramics found in El Monastil (*Elo*, Elda), it was manufactured in large quantity in its roman furnaces, his management was of the romans, probably dependent on the next roman colony of *Ilici* (la Alcudia, Elche), but the majority of workers would be iberians in the process of acculturation, they were active between the time of Augustus and Tiberius. Among the ceramics produced there are some that imitate others typically roman, mainly of the thin-walled class an even of the italic terra sigillata, which in turn imitated the silver metallic tableware. I present here those ceramics from the ancient archaeological activities carried out from the year 1960 to 2010, from the years 1988-1989 i began myarchaeological intervention, those ceramics can be seen in the Elda archaeological museum, where i have been able to carry out your study and research.

* Universidad de Alicante & Museo Arqueológico de Elda.

KEY WORDS

Imitation of roman pottery; ceramic production workshop; iberian painted ceramic; iberian artisans; romanization.

1. INTRODUCCIÓN

Después de haber conocido una larga fase del final de la prehistoria (Calcolítico y Edad del Bronce) en la parte central del corredor del Vinalopó, en el sector norte del Valle de Elda, se documenta patentemente la presencia de la cultura ibérica, al menos desde finales del s. VI aC., como testimonio el yacimiento arqueológico de El Monastil (Poveda 1988; 1996: 415-426; 2011: 65-86). Con la conquista romana de *Carthago Nova* en el año 209 aC., se inicia paralelamente el proceso de romanización del *oppidum* que se había conformado en dicho lugar arqueológico, su más que posible denominación en ibérico debió ser *ILO*, que debería significar de modo genérico “ciudad”, centro urbano, sin más, pues en toda la comarca no había otro, con la citada romanización pasó a denominarse *ELO*, como ilustran bien los distintos *itineraria* latinos antiguos y altomedievales (Itinerario de Antonino, la Geografía de Guido, el Anónimo de Ravena y la Tabula Peutingeriana). En el s. I aC., cuando el lugar debía funcionar como una *ciuitas peregrina*, la presencia romana comenzaba a ser importante a causa del establecimiento de algún destacamento militar con motivo de las guerras civiles, las Sertorianas y Pompeyanas y las Pompeyanas y Cesarianas, así se puede deducir de la presencia de un buen número de materiales metálicos y cerámicos relacionados con soldados romanos (Poveda 1996: 415-426; 2011: 65-86).



Fig. 1: Situación de El Monastil / Ad Ello en el poblamiento romano del sureste hispano en fase augustea.

Inmediatamente después de esa etapa se inicia otra que muestra un importante avance de ese proceso romanizador, se construye hacia el 30 aC. un complejo alfarero, al menos con tres hornos, que funcionó desde ese periodo augusteo inicial hasta entrado el momento tiberiano (20/30 dC.), entre sus cerámicas aparecen grabados los nombres del dueño de la *figlina*, *L. Eros*, y uno de sus posibles trabajadores, *C. Aponius*. Inicialmente se identificó la producción alfarera de objetos típicamente romanos, lucernas, quizá paredes finas, morteros y material latericio, así lo interpreté cuando localicé el alfar en la campaña arqueológica del año 1988 al 1989, entonces se excavó un típico horno romano tipo IIa de Cuomo di Caprio, cuya etapa de actividad se ha establecido entre el 35/30 aC. y el 15/25 dC., en este sentido es muy importante destacar que en el estrato arqueológico de abandono que cubría el horno nº 1, se halló una *terra sigillata* forma Conspectus 22, en cuyo fondo interno muestra una marca en cartela rectangular, con la leyenda *ZOIL*, conocido trabajador del importante taller aretino de *Cn. Ateius*, cruzando los datos de la fecha de actividad de este alfarero y su posible esclavo y la cronología de esa forma de *sigillata* itálica, se

puede fechar la pieza entre los años 15 aC. y 30 dC., cuestión que permite datar el cierre del alfar en plena época de Tiberio, quizá hacia los años 25/35 dC. (Poveda 1998: 271-293; 1999: 481-493; 2006: 68-71; 2011: 71-73; 2012: 353-367; 2013:455-467; Osete y Nuñez 2004; Gómez-Paccard *et alii* 2006: 1125-1143; Coll 2008: 113-125) En el interior de los hornos se recuperaron esas cerámicas romanas, también se recuperó una de las cerámicas ibéricas con decoración pintada y de fase tardía más interesante de las que aquí presento, que justifican que haya este breve trabajo preliminar.

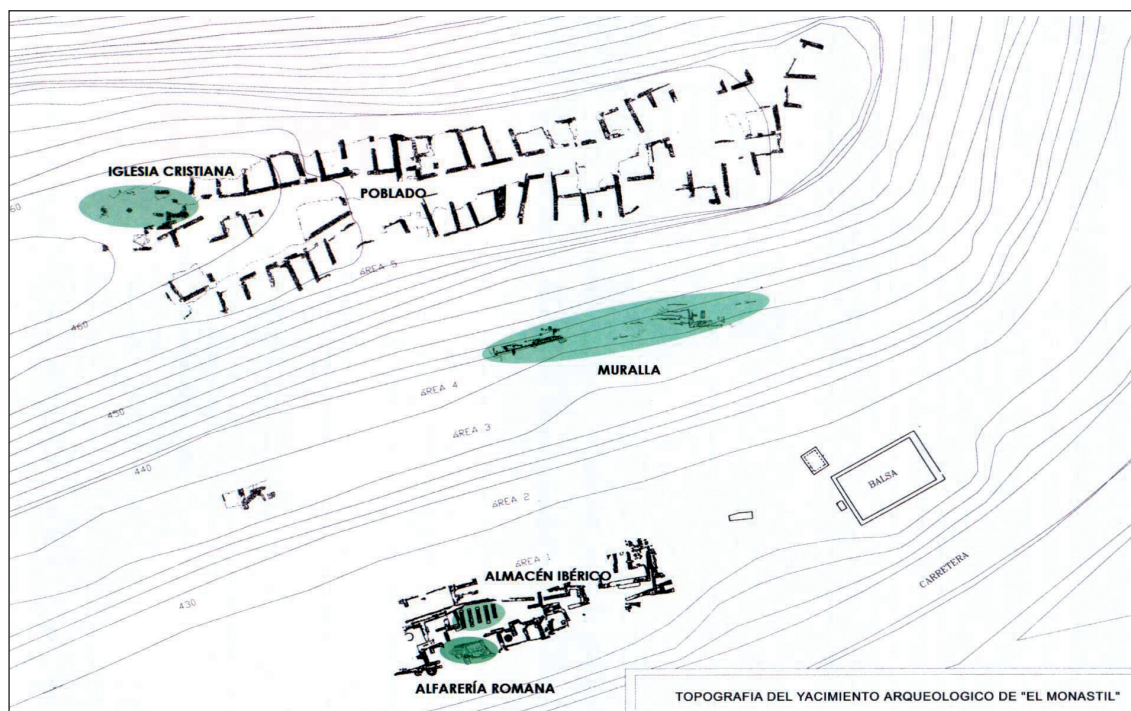


Fig. 2: Localización del taller alfarero en el plano topográfico de El Monastil.

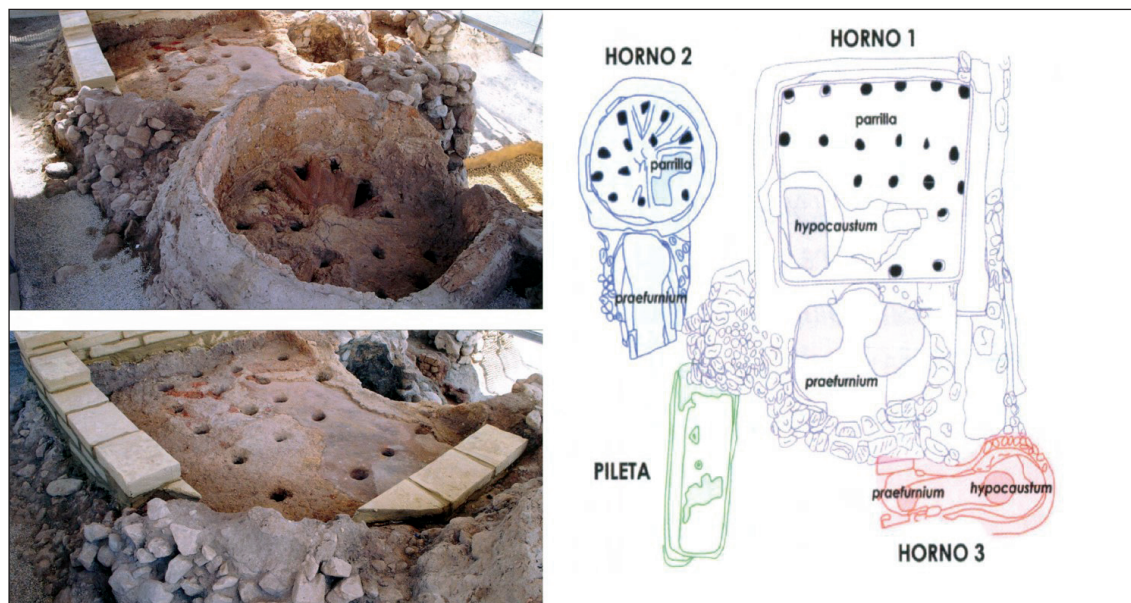


Fig. 3: Imagen y plantas de los hornos del alfar de El Monastil (Archivo gráfico del Museo Arqueológico de Elda).

2. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

De esas cerámicas tardoibéricas halladas en la zona alfarera es importante destacar una gran vasija decorada con motivos geométricos y fitomorfos estilizados, que por esa decoración y su tipología hacía pensar que sería de una producción ibérica muy tardía, además, su factura o terminación le daba aspecto de una cocción algo fallida o defectuosa, era lícito intuir que podría haberse fabricado en ese primer horno de El Monastil. En campañas posteriores (2007 y 2009-2010) se amplió la excavación para delimitar exteriormente el horno cuadrado hallado entonces, los nuevos trabajos permitieron comprobar que ese primer horno estaba flanqueado por otros dos de menores dimensiones y una zona de trabajo alfarero. Los abundantes materiales recuperados ahora depararon una gran sorpresa, existían algunas cerámicas tardoibéricas pintadas semejantes a las conocidas producciones de la cercana *Ilici* (Alcudia, Elche), a tan sólo 34 km. al sur, pero además se pudo identificar parte de un pequeño recipiente de cerámica ibérica pintada, tardía, que mostraba claros desperfectos por haber tenido una cocción claramente defectuosa, por lo tanto, pude deducir con pocas dudas que se había producido en uno de los hornos de este alfar augusteo-tiberiano, iniciada la investigación del mismo, se pudo constatar que era una imitación de formas de cerámica romana de paredes finas, además de tener una decoración y tipología cercana a la producción tardoibérica de la Alcudia de Elche, de hecho, si no hubiera aparecido en el alfar de El Monastil y no fuera de cocción defectuosa, pasada de cocción, habría podido ser interpretada como una cerámica más de las muchas importadas de allí para su consumo en éste.

La producción de cerámicas ibéricas con decoración pictórica en El Monastil se había defendido por la arqueóloga S. Nordström (1969: 69), que llegó a plantear la existencia de un taller cerámico del que denominó *maître d'El Monastil*. Esta idea ha sido ampliamente seguida por los investigadores que se interesaron por el tema (Poveda 1985: 183-193; 1996: 319-328; Poveda y Uroz 2007: 125-139; Maestro 1989: 253-258; Uroz 2008: 71-77), aunque a veces se aceptó la existencia de un taller cerámico local, planteando denominarlo Estilo de El Monastil, pero sin la necesidad de denominar al citado maestro de El Monastil, además la producción local a partir del estudio de materiales antiguos hizo deducir que apenas superaba el 8 % del total de las cerámicas ibéricas pintadas de ese poblado (Tortosa 2006: 101, CD-Rom). Pero al mismo tiempo se ha podido comprobar la indudable relación económica, comercial y cultural entre los centros ibéricos de la Alcudia y de El Monastil, facilitado por su gran proximidad geográfica, alrededor de 34 km. El estrecho contacto y complicidades entre ambos ha sido explícitamente defendido por la gran especialista Trinidad Tortosa que pudo comprobar que un gran número de fragmentos y vasos incompletos de El Monastil pertenecían al taller ilicitano, entre ambos se constata un potente intercambio si observamos los estilos pictóricos de sus cerámicas, circunstancia que también he podido comprobar en los materiales aparecidos en las excavaciones arqueológicas de los últimos 25 años y depositados en el Museo Arqueológico de Elda (Tortosa 2004: 178; 2006: 163, 197-198; Poveda 1985: 183-193; 1996: 319-328; Poveda y Uroz 2007; Santos 2004: 237; Ronda y Tendero 2014: 191-213).

Otro factor importante para documentar esa complicidad de estilos e incluso tipológica, es el grupo de tazas o cubiletes que se decoran según el denominado estilo Ilicitano II de Tortosa, en el que se observa una nítida imitación de cerámica romana de la clase terra sigillata aretina, pero sobre todo de paredes finas (Tortosa 2004: 175-176). El hecho de reconocer cerámicas ibéricas pintadas de El Monastil que imitaban cerámicas romanas era conocido de antiguo, sin embargo entonces se decía que la imitación era de una forma de la "sigillata chiara" decorada con hojas estilizadas, para la que se planteaba como cronología el s. I dC. (Nordström 1969: 69). Un tiempo después se publica una muy acertada y valiosa investigación que establece que las imitaciones de las cerámicas pintadas ibéricas tardías son con respecto a las cerámicas de paredes finas Mayet III y Mayet X (Ros 1989: 102-103, 108-109). Posteriormente, Tortosa ha identificado que entre los objetos de El Monastil pertenecientes a cubiletes de su estilo Ilicitano II, se está imitando principalmente a la cerámica de paredes finas, según ella de la forma Mayet XI (Tortosa, 2006, CD-Rom).

Más recientemente se ha insistido y profundizado en la presencia de esas imitaciones en este yacimiento arqueológico y se ha ampliado la tipología de las cerámicas de paredes finas que se imitan y se vuelve a añadir que también se imita a alguna terra sigillata itálica (Ronda y Tendero 2014: 191-213).

Precisamente con algunas de las excavaciones arqueológicas más recientes realizadas en el lugar, especialmente en el complejo alfarero, he podido identificar y asociar con el mismo a varias cerámicas ibéricas pintadas, una de las cuales presenta el aspecto de estar quemada por exceso de cocción, siendo una clara imitación de paredes finas que permanecía inédita.

El interés que entiendo presenta esta circunstancia y esos materiales son las que me han decidido a elaborar este breve trabajo, que pretende ofrecer interpretaciones y planteamientos nuevos.

3. CERÁMICAS IBÉRICAS PINTADAS DE EL MONASTIL QUE IMITAN CERÁMICAS ROMANAS

La presentación de este conjunto de materiales cerámicos la realizo en dos grupos, en primer lugar las piezas conocidas de antiguo, halladas durante las intervenciones de búsquedas arqueológicas realizadas por la Sección de Arqueología del Centro Excursionista Eldense, que se desarrollaron entre los años 1959 y 1980, son buena parte de las cerámicas que tuvo a su disposición para estudiarlas y publicarlas la arqueóloga S. Nordström (1969-1973), algunas de las mismas fueron también estudiadas e identificadas por los miembros de ese grupo de aficionados con el asesoramiento de los arqueólogos especialistas en cultura ibérica D. Fletcher y E.A. Llobregat, de modo que se elaboró una pequeña pero interesante publicación donde se mostraba una de esas piezas (AA.VV 1972: 205, lám. VII,1). alguna de las mismas también las mostré en una modesta publicación (Poveda 1988: 74, fig. 26,6; 76, fig. 27,1; 77, fig. 29,2) –Figs. 4, 5, 6–.

El motivo de presentar este primer grupo en primer lugar y a parte del segundo, es porque son cerámicas ibéricas recuperadas en las actividades de excavaciones que dicha sección arqueológica realizó exclusivamente en la zona elevada del yacimiento arqueológico, es decir, en lo alto del cerro, que estaba delimitado en su base por una muralla de finales del s. III aC., cuando se ocupa por primera vez por los iberos las parte alta del hábitat, pues entre el s. VI y el III aC. estaban solamente asentados en el piedemonte y llanura en la zona meridional. Es decir, la cerámica ibérica comienza a aparecer a

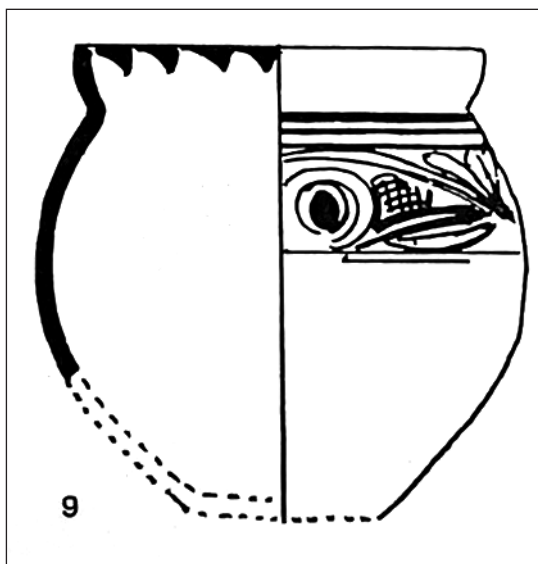


Fig. 4: Cubilete Mayet 3B, según dibujo de S. Nordström (1969-1973: 235,9).

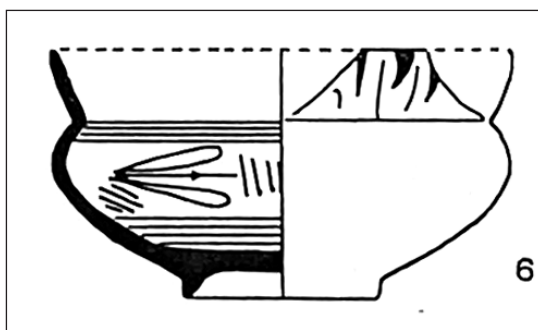


Fig. 5: Taza Mayet X, según dibujo de S. Nordström (1969-1973: 237,6).

partir de ese s. III aC. en la zona elevada, si bien hay algún material que puede ser del s. IV aC., que es donde excavaron los referidos aficionados. Además, esa zona alta de la *civitas peregrina* fortificada se abandona y queda sin cerámicas ni materiales en plena fase tiberiana, volviendo a ocuparse en el s. IV dC., es decir, las cerámicas ibéricas halladas en esa parte elevada pueden únicamente datarse entre finales del s. III aC. y el primer cuarto del s. I dC., dato importantísimo para entender la cronología final de esas piezas tardoibéricas.

Por otra parte está el segundo lote de cerámicas, se trata del material arqueológico que he podido recuperar y estudiar de la parte baja, extramuros, corresponde a las excavaciones arqueológicas de mi responsabilidad realizadas a partir del año 1988, justo cuando localicé el horno cuadrado y de mayores dimensiones; posteriormente todavía se pudo excavar externamente el mismo para delimitarlo externamente, con la sorpresa de que aparecieron otros dos hornos, de menores dimensiones, que aportaron con su excavación nuevas y excepcionales cerámicas pintadas tardoibéricas. La cronología se conoce perfectamente, establecida entre los años 35/30 aC. y 15/25 dC., de modo que la información que se tiene para datar las cerámicas sin dudas ni errores es fundamental, que además puede servir para las cerámicas halladas en la Alcudia de Elche y en otros yacimientos arqueológicos donde se han hallado este tipo de materiales.

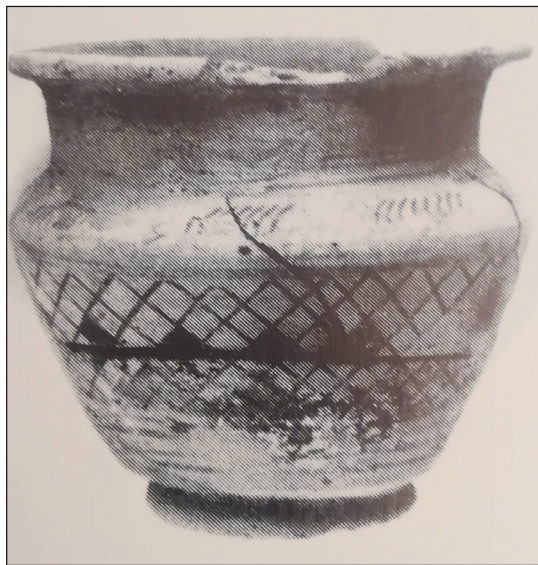


Fig. 6: Taza Mayet X, según fotografía de A.M. Poveda (1988: 74, fig. 26,6).

4. CATÁLOGO DE LAS FORMAS CERÁMICAS DE IMITACIÓN

4.1. MATERIALES RECOGIDOS ANTES DE 1980 EN LA ZONA INTRAMUROS Y ELEVADA

He de insistir que la parte más alta, la acrópolis, tiene una fase post-prehistórica que cubre un arco temporal desde el último cuarto del s. III aC. hasta el primer cuarto del s. I dC., de modo que el material cerámico que presento en este primer grupo y hallado en ese sector de El Monastil, solamente puede tener una producción o adquisición y consumo dentro de ese periodo cronológico.

1. Borde y pared de la parte superior de vaso de la forma ibérica que imita al tipo romano Mayet IIIB, que se corresponde con el Grupo C, tipo 10 del Estilo II ilicitano de Tortosa, cuya forma denomina tarrito (Tortosa 2004: 158-159, fig. 80), también se adscribe a la forma VIII de Ros (1989: 101-103, fig. 39,1). Es una pieza inédita que tiene un paralelo formal exacto en la pieza que comentaré a continuación (2). Esta nueva pieza muestra dientes de lobo en el interior y el exterior del labio y una decoración de retícula muy típica (Ros 1989: 30, fig. 8: A.3.1) que le relaciona con otras formas tardoibéricas presentes en El Monastil, así se aprecia en una vasija mediana (Poveda 1988: 76, fig. 27,1), identificable con el Grupo B, tipo 10 del Estilo II ilicitano de Tortosa, forma denominada como *lebes* globular (Tortosa 2004: 134, fig. 72, 137), otra vasija igual y con la misma decoración se conoce en el Tossal de Manises, publicada antaño por Nordström (1973: 236, fig. 26,7, 272, lám. 10,3). También la decoración de esta clase de retícula y cuadrado relleno de pintura está presente en la Alcudia de Elche, en una vasija caliciforme del Grupo B, Tipo 12, Estilo ilicitano 2, que por debajo del friso superior decorado con elementos fitomorfos estilizados, muestra un amplio tramo reticulado

(Tortosa 2004: 137-138, fig. 73,320). Igualmente esta ornamentación de retícula de cuadrados con algunos rellenos de pintura está bien documentada en el mismo El Monastil, con parte de la pared muy vertical de dos alargados recipientes (inéditos) pertenecientes a la forma *calathos*, del Grupo B, tipo 3 del Estilo II ilicitano (Tortosa 2004: 133, fig. 71, 135). Los motivos decorativos principales que muestran son una gran superficie reticulada, que podía presentar la malla con forma de cuadrados o de rombos como los catalogados con las siglas A.3.1. en la tipología de Ros Sala (1989: 30, fig. 8), que en algunos casos están rellenos de pintura, a cada uno de esos tipos decorativos pertenecen cada una de esas piezas, que además presentan en la zona más baja o inferior la típica serie de “SSSS”, aunque en formatos distintos. Todavía se conoce un fragmento de pared con la misma decoración de retícula con cuadrados rellenos (AA.VV. 1972: 204, fig. 3,2) y también un pequeño vaso de tendencia cónica inédito y con igual decoración reticulada que comentaré más abajo en este mismo catálogo (3).

2. Borde y pared de la parte superior de vaso ibérico que imita una Mayet IIIB, pertenece al Grupo C, tipo 10 del Estilo I ilicitano, con decoración fitomorfa bajo el cuello como en una cerámica casi idéntica de Cartagena (Ros 1989: 102, fig. 39,1), además presenta dientes de lobo en el labio interior. Es una pieza ya tratada por Nordström (1973: 235, fig. 25,9), Tortosa (2004: CDRom, nº 34, lám. 13,9) y también bien identificada por Ronda y Tendero (2014:196, fig. 3,1), por lo tanto no es necesario detenerse mucho más.

3. Vasito o taza caliciforme bitroncocónico de base anular (Fig. 6) que se encuadra en el Grupo C, tipo 12 de Tortosa y de su Estilo II ilicitano (Tortosa 2004: 159, fig. 80, 160-161). Este objeto había pasado inadvertido para los investigadores, aunque ya se había publicado en dos ocasiones (AA.VV.: 1972, 205, lám. VII,1; Poveda 1988: 74, fig. 26,6). Respecto a la decoración de retícula que ocupa el friso central hay que destacar que existe una línea horizontal que la cruza alrededor de toda la pieza, de modo que se divide en dos la zona de cuadrados por donde discurre, dando lugar a dos triángulos al ser cruzados dichos cuadrados, esta circunstancia se aprovecha para rellenar de pintura el triángulo superior, de modo que si ya

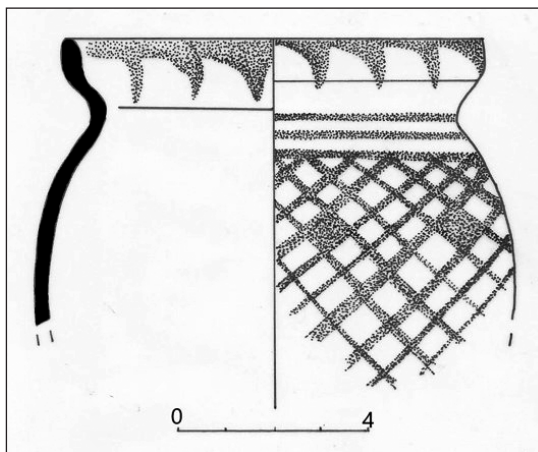


Fig. 7: Dibujo de cubilete Mayet IIIB reticulado (Archivo gráfico Museo Arqueológico de Elda).



Fig. 8: a - Lebes globular reticulado (Archivo gráfico Museo Arqueológico de Elda).

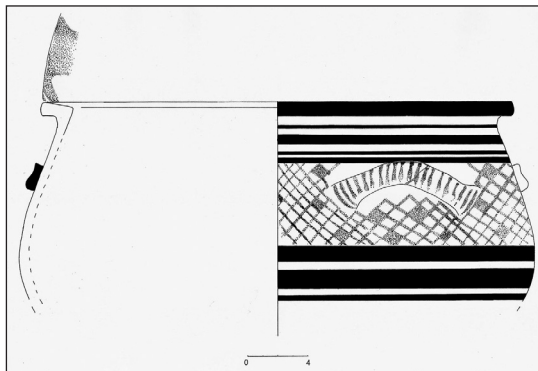


Fig. 8: b - Lebes globular reticulado según A.M. Poveda (1988: 76, fig. 27,1).



Fig. 9: a – Kalathos reticulado a cuadrados, según A.M. Poveda. b – Kalathos reticulado a losanges, según A.M. Poveda.

conocíamos en las retículas el rellenado de cuadrados y losanges, como he explicado al tratar la pieza ahora hay que sumar los triángulos. Este vasito claramente caliciforme podría ser la imitación de alguna cerámica de paredes finas que tenga también esa forma, entre las tipologías que suelen usarse hay pocas piezas que ayuden a esa identificación, por otra parte nuestra pieza presenta una defectuosa restauración de la zona del borde, que falsea la forma real del vaso y dificulta su identificación, pues nada indica que el labio sea exvasado y plano como se ha reconstruido de antiguo. En mi intento de lograrla propongo con precaución la posibilidad de que sea otra de las imitaciones de una forma Mayet X.

4. Vasito o taza de base anular de la forma Mayet X, perteneciente al Grupo C, tipo 12 de Tortosa, con decoración fitomorfa estilizada típica del Estilo II ilicitano, pero que es muy abundante en cerámicas de El Monastil. Es una pieza bien conocida y publicada (Nordström 1973: 237, fig. 27,6; Tortosa 2004: CDRom nº 35, lám. 13,21; Ronda y Tendero 2014: 196, fig. 3,10, 198) que tiene numerosos y claros paralelos en Cartagena, Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia) (Ros 1989: 107-109), *Ilici* (la Alcudia, Elche) (Ronda y Tendero 2014: 191-213, *Lucentum* (Alicante) (Sala *et alii* 2007: 136, fig. 3,2) e *Ilinum* (el Tolmo de Minateda, Hellín) (Sanz 1997: 46, fig. 16: 142).

5. Base anular y pared con arranque de asa de vasito o taza (Fig. 12 a y b) de la forma Mayet X, del Grupo C, tipo 12, del Estilo II ilicitano, pieza que presenta un fondo interior decorado con roseta central de ocho puntas, como las recogidas como tema B.3.4. de Ros (1989: 38, fig. 14), inscrita en tres círculos concéntricos rodeados de los típicos motivos fitomorfos estilizados (Tortosa 2004: CDRom nº 37, lám. 13,2, igualmente tema B.3.4., que a su vez están también inscritos por otros tres círculos concéntricos.



Fig. 10: Cubilete Mayet IIIB con decoración fitomorfa, según Tortosa (2004: 34, lám. 13,9).



Fig. 11: a y b – exterior e interior de tacita Mayet X, según Tortosa (2004: 35, lám. 13,21).

6. Base anular y pared de vasito o taza (Fig. 13 a y b) de la forma Mayet X, del mismo Grupo C, tipo 12 y Estilo Ilicitano II de Tortosa (2004: 159, fig. 80, 160-161) que las piezas anteriores. El interior presenta en su fondo la decoración de una roseta central de ocho puntas, tema Ros B.3.4., que aparece inscrita en cuatro círculos concéntricos rodeados de los típicos motivos fitomorfos estilizados B.3.4., separados por líneas onduladas diseñando ondas muy verticales y estrechas.

7. Base anular y algo del galbo o pared de taza (Fig. 14) de la forma Mayet X, Grupo C, tipo 12, Estilo II ilicitano, que es bien descrito y estudiado por Tortosa (2004: CDRom nº 38, lám. 13,23), que observa que en el fondo interior aparece la típica roseta central de ocho puntas circunscrita por cuatro círculos

concéntricos, que están rodeados de decoración a base de metopas de 7 u 8 líneas verticales y entre ellas un elemento vegetal estilizado a modo de esfera atravesada verticalmente por una línea de tendencia curva, como se ve respectivamente en los temas A.1.5. y A.1.6. de Ros, que los asocia en algunos casos a oinochoes de boca redonda de su forma XIIIb que se fabrican desde el II hasta finales del s. I aC. (Ros 1989: 27, fig. 6, 28, fig. 7; 115-116, fig. 45,2).

8. Borde y galbo de taza de sección apuntada y tendencia vertical, cuello troncocónico con asa de cinta de implantación vertical decorada en el exterior con pequeños trazos de líneas horizontales. En todas sus características es típico de la forma ibérica tardía de imitación de la romana Mayet X, por tanto es del Grupo C, tipo 12, de Estilo II ilicitano, que tiene decoración típica en esta forma de dientes de lobo en el borde interior, mientras en el exterior muestra la otra típica ornamentación del motivo de “JJJJJ”, en lo conservado del interior se contempla el inicio de los típicos motivos vegetales estilizados tardíos (Tortosa 2004: CDRom nº 36, lám. 13,22).

9. Fondo de cuenco trípode de una posible forma de paredes finas semejante a Ricci (Atlante) 2/282, que es una de las escasísimas formas de esta clase cerámica que dispone de tres pivotes de apoyo en su fondo exterior. Es una pieza excepcional (Fig. 16, a, b, c, d) bien conocida de antiguo (Nordström 1973: 247, fig. 38,2; Navarro 1981: 63; Poveda: 1988: 77, fig. 29,2; Olmos, Tortosa e Iguácel 1992: 126, fig. 71,3; Tortosa 2004: CDRom nº 74) pero para la que no se ha encontrado paralelo en ningún yacimiento arqueológico.

Su decoración es doble, en el fondo interior y en el exterior, esta pieza ha sido por regla general obviada cuando es realmente especial. En el fondo interno se conserva parcialmente esa decoración, en la que vuelve a aparecer una gran roseta central de ocho puntas u hojas, pero esta vez entre ellas aparece un



Fig. 12: a – vista de la decoración interior de taza Mayet X; b – dibujo de taza Mayet X (Archivo gráfico del Museo Arqueológico de Elda).



Fig. 13: a – vista de la decoración interior de taza Mayet X; b – dibujo de taza Mayet X (Archivo gráfico del Museo Arqueológico de Elda).



Fig. 14: vista de la decoración interior de taza Mayet X según Tortosa (2004: n° 38, lám. 13,23).



Fig. 15: borde y galbo con decoración interior de taza Mayet X según Tortosa (2004: n° 36, lám. 13,22).

elemento que se intercala que muestra dos finos tallos que terminan sus puntas en espiral, conformando una silueta cordiforme. Esta composición se ve rodeada y encerrada por una greca de clara inspiración helenístico-romana. A su vez la misma está completamente rodeada de una frondosa ornamentación fitomorfa con numerosos tallos que unos terminan en un espiral, otros en un capullo diseñado con la superposición de cuatro cortos trazos horizontales, y otros en una especie de hoja trifoliacea apuntada ante la que aparece otro pequeño elemento vegetal; la disposición y desarrollo de los tallos y los elementos que le acompañan, dan lugar a que muy artísticamente se consiga diseñar una estrella de seis puntas. Por último, toda la abigarrada composición está rodeada por un círculo compuesto de bifoliaceas que albergan un filamento rectilíneo que tiene en su punta final una especie de pequeño capullo. Con toda esta abundante ornamentación fitomorfa se provoca un auténtico *horror vacui* y una composición decorativa sin paralelos, si bien sus diversos elementos fitomorfos individuales son conocidos dentro del Estilo II ilicitano.

La ornamentación en el fondo externo es en parte similar, se conserva igualmente de modo parcial, pero en lo que ha quedado se observa nuevamente una roseta central de ocho hojas separadas por el elemento fitomorfo cordiforme, es la misma composición que se aprecia en el fondo interno. Pero en esta ocasión la gran roseta está en el centro de una especie de gran triángulo, cuyos tres lados son otras tantas hojas lanceoladas de gran desarrollo longitudinal y tendencia curva. Es muy interesante subrayar que en la parte de cerámica conservada existe la huella dejada por el desprendimiento de uno de los pivotes que existía en los vértices de este hipotético triángulo, la huella es circular y permite intuir que con ubicación similar habrían otros dos pivotes cerámicos con los que se obtenía una base horizontal sobre trípode, circunstancia desconocida hasta ahora, pero que permite asociar la pieza a la forma Ricci 2/282 como se ha propuesto más arriba. Por los diversos motivos decorativos empleados en este objeto y el contexto cronológico que aportan el resto de piezas tardoibéricas imitadoras de paredes finas, se debe plantear para aquél una datación aproximada del primer cuarto del s. I dC.

10. Cubilete caliciforme y abocinado, de base anular, que presenta ciertas concomitancias tipológicas con la forma Mayet VIII, cuerpo inferior globular, cuello más alto que ese cuerpo, y tendencia exvasada (Fig. 17a). La decoración es muy simple, varias líneas gruesas horizontales. Nuestro cubilete permanece prácticamente inédito (Poveda 1988: 74, fig. 26,4). Mi percepción de que se trate de esta imitación es

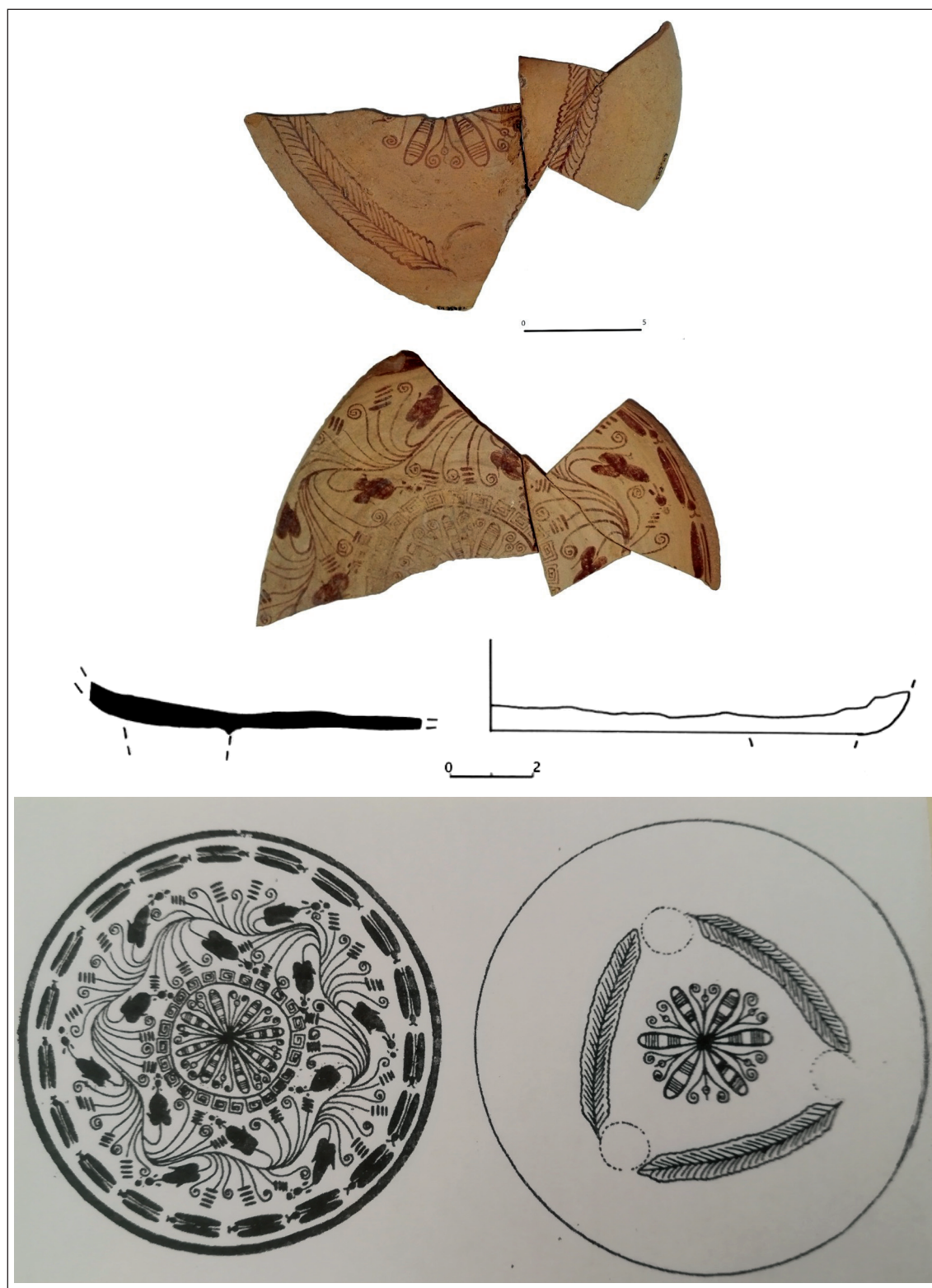


Fig. 16: cuenco trípode: a. vista interior; b. vista exterior; c. sección; d. dibujo de la decoración interior y exterior (archivo gráfico del Museo Arqueológico de Elda).

porque los caliciformes genuinos ibéricos tienen un gran cuerpo globular, más ancho que el diámetro de la boca y cuello, en cambio en esta pieza es al contrario, justo como se observa en la inmensa mayoría de las cerámicas finas Mayet VIII; otra razón es que la cerámica de El Monastil se halló en la zona elevada del *oppidum*, que tuvo una fase de uso desde el último tercio del s. III aC. hasta el periodo de Tiberio, mientras que la cronología de los caliciformes ibéricos están mayoritariamente datados entre el 600 y el 200 aC. (Passelac 1993: 514-515), es decir, hay un claro desfase temporal, de modo que es razonable pensar que la pieza que presento es de una fecha posterior, con presencia romana y dentro de la cronología que he propuesto, que es en parte próxima a la datación de la Mayet VIII, que se suele datar a partir del 50 aC. y hasta el cambio de era (Passelac 1993: 514).

11. Cubilete caliciforme de base anular, probable imitación de Mayet VIII por tener morfología similar a la pieza anterior aunque ahora el cuello es cilíndrico y la anchura de su cuerpo globular es casi la misma que la del diámetro de la boca (Fig. 17b). La decoración es fitomorfa clásica del Estilo I ilicitano en la mitad superior, una banda ancha en la zona central y semicírculos concéntricos en la parte más baja y sobre dos líneas horizontales (Poveda 1988: 74, fig. 26,3; 2006: 67,9).



Fig. 17a: Cubilete caliciforme abocinado según Poveda (1988: 74, fig. 26,4).



Fig. 17b: Cubilete caliciforme cilíndrico según Poveda (1988: 74, fig. 26,3).

4. 2. MATERIALES PROCEDENTES DE LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS REALIZADAS A PARTIR DEL AÑO 1988 EN LA ZONA EXTRAMUROS Y MÁS BAJA.

Las piezas que ahora presento en este segundo grupo están todas relacionadas con el alfar romano exhumado, identificado y estudiado, de la zona más baja y externa del hábitat, que está perfectamente datado entre su momento inicial de actividad, hacia el 35/30 aC., y su momento de cierre, ocurrido entre el 30 dC., de esta forma la cronología de las cerámicas tardoibéricas que imitan cerámicas romanas de paredes finas sería de ese mismo momento temporal.

12. Borde y galbo con asa de cinta vertical de tacita (Fig. 18a, b, c), que imita una cerámica de paredes finas forma Mayet XXVI / Marabini XXXIX, la cual se data entre el 25 aC. y el 50 dC. Debajo del borde, en

la superficie externa, tiene pintadas dos líneas horizontales, más abajo muestra decoración vegetal conservada parcialmente, por eso sólo se intuye parte de un tallo, parte de una hoja elíptica típica en el Estilo II ilicitano y en la mayoría de las piezas de El Monastil que presento en este trabajo, por debajo del tallo conservado aparece el inicio de otra posible hoja. El asa es de cinta e implantación vertical, que se une a la pared inmediatamente bajo el labio y donde parece comenzar la carena o inflexión de la misma para buscar la pared que se une a la base, que no se conserva; el asa tiene decoración típica de cortos trazos de líneas horizontales superpuestos.

Pero lo fundamental de esta pieza, que le hace clave para las investigaciones de estas producciones tardoibéricas, es que está pasada de cocción, por eso ha salido defectuosa, como se aprecia en toda la superficie y pasta de la pieza, muy grisácea, además de que la pintura roja vinosa se ha degenerado y ha cambiado su tono, no hay duda de que es un producto fallido del alfar de El Monastil. Es una pieza inédita que se presenta en este trabajo y que va a ser el principal argumento para plantear que también aquí, en *Elo*, como en *Ilici*, hay una excepcional producción de cerámica ibérica que está imitando a la cerámica romana de paredes finas.

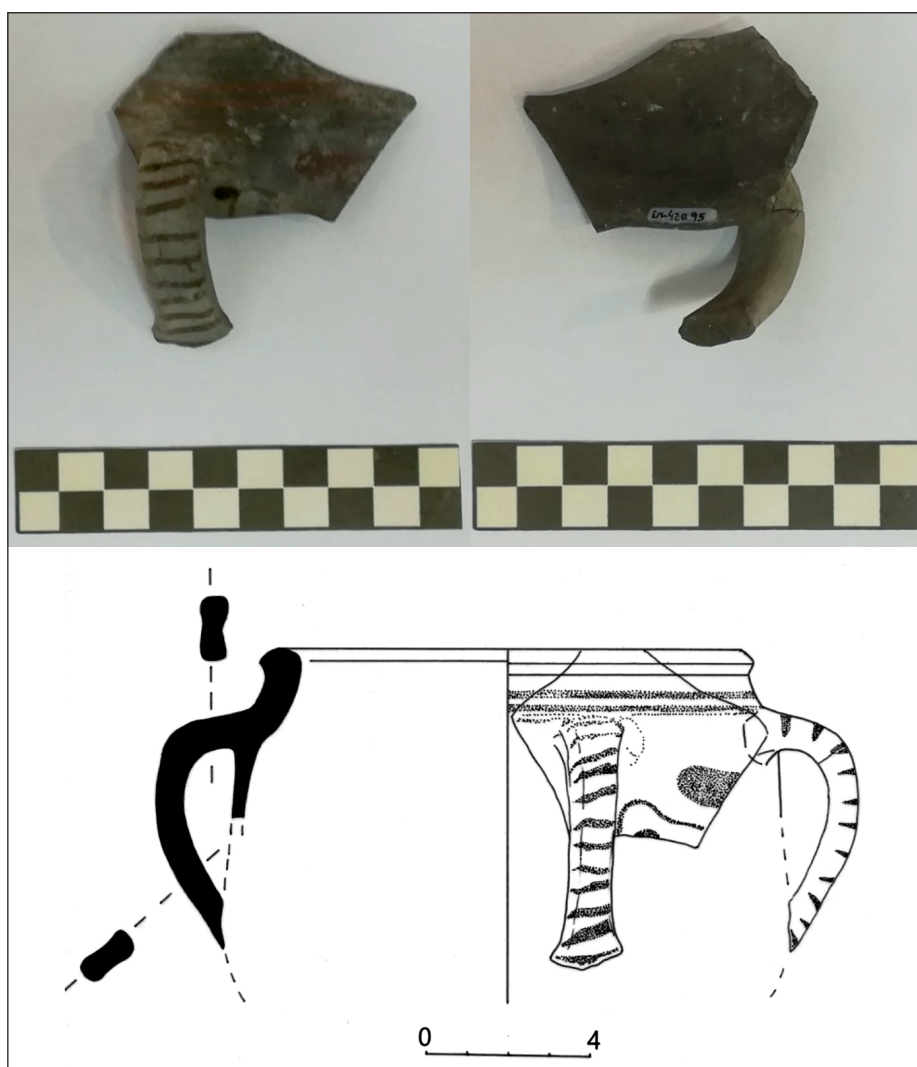


Fig. 18: Borde y galbo con asa de taza Mayet XXVI: a – vista decoración exterior; b – vista interior; c – dibujo de la taza Mayet XXVI (Archivo gráfico del Museo Arqueológico de Elda).

5. CONCLUSIONES

Hay otras dos piezas cerámicas que se relacionan con la excavación del alfar, la primera de ellas pertenece a una cerámica de producción típica ibérica de las documentadas hasta ahora en la Alcudia de Elche, que sin embargo parece que pudo producirse en El Monastil. Se trata de una *Lebes* globular sin asas, que recuperé del interior del *hypocaustum* del horno 1, que apareció junto a una cerámica de engobe negro brillante y suave, un bol de la típica producción ampuritana que imita a las primeras cerámicas de terra sigillata itálica, su datación es entre el 25 aC. y el 15 dC.; otra importante pieza hallada junto a ésta es buena parte de un cubilete romano de paredes finas, de la forma Mayet XXXIII / Marabini XXXVI, datado entre el 10 aC. y el 30 dC. Sin embargo, hoy no dudo que debería asociarse con el Grupo B, tipo 10, de Estilo II ilicitano de Tortosa (2004: 134, fig. 72,278), es una pieza ya estudiada y publicada varias veces (Poveda 1998: 280, fig. 3,A y B, y 282; 2006: 67, fig. 2,3; 2011: 81, fig. 22), que inicialmente relacioné con una cratera sin cuello identificable con la forma IIb de Ros (1989: 88-90, fig. 34,3). Entonces estimé oportuno plantear con prevención su posible producción en el alfar de este yacimiento arqueológico (Poveda 1998: 289).

La gran importancia de esta vasija está en que formaba parte de los materiales conservados bastante completos y recuperados del interior del horno nº 1, el principal y de mayores dimensiones, que fue abandonado con un relleno de algunos materiales, que pueden interpretarse en algunos casos como producidos en ese mismo alfar. Sobre el borde se han dibujado dientes de lobo, mientras que en la superficie exterior se han colocado en horizontal líneas y bandas anchas, tanto en la parte superior como en la inferior. En la parte más baja se ha dibujado ornamentación seriada horizontal de semicírculos entrelazados, parecidos al tema Ros A.9.1. La decoración del friso principal está en la parte superior de la vasija (Fig. 20 a y b), se trata de una composición vegetal bastante conocida: una bifoliacia elíptica y estilizada flanquea un filamento rectilíneo que atraviesa un pequeño elemento entre esférico y elíptico, terminando con una trifoliacea de cuya punta sale un pequeño trazo rectilíneo. Este elemento ornamental aparece seriado en horizontal repitiéndose el mismo motivo, pero separado del siguiente por una línea ondulada de ondas muy verticales y juntas, como en el tema Ros B.3.4., idénticas en diseño y aspecto a los tramos de líneas onduladas que aparecen en el fondo interior de la base anular de una imitación de forma Mayet X, la pieza nº 6 de este catálogo, pero además en esta el motivo vegetal bifoliado flanquea un filambre rectilíneo que ya se dijo que atraviesa un motivo esférico o elíptico, idéntico y de la misma forma que se observa en la decoración de este *lebes*. Es evidente que ambas piezas son del mismo taller alfarero y de la misma mano pictórica, lo cual resulta fundamental si como pienso el *lebes* se ha fabricado en el alfar de El Monastil. Defiendo esta posibilidad por dos motivos, uno es la circunstancia de que apareciese la vasija globular fragmentada pero en el interior del horno nº 1 del alfar, que contenía otras piezas que se correspondían a la última cocción u hornada, como son varios ladrillos y un molde cerámico para algunas de las lucernas que se fabricaron (Poveda 1998; 1999; 2011: 71-74, fig. 79). El segundo motivo creo que evidente e importante, es que una parte de la cerámica está más cruda que el resto, no ha logrado la misma cocción, de modo que la superficie tiene un aspecto blanquecino, por tanto es un objeto cerámico con defectos de cocción, por lo que no debió ser entregado a ningún cliente o comprador, permaneciendo en el horno, quizá por ser una de las últimas piezas de su última cocción. Gracias a la aparición junto a los hornos de la pieza 12 de este catálogo, la imitación de Mayet XXVI, que es el resultado de una cocción defectuosa, está fehacientemente constatada la producción de cerámicas tardoibéricas en este alfar, claramente de las que imitan a cerámicas romanas, pero ahora se puede defender que este *lebes* globular, identificado con el Grupo B y tipo 10 de Tortosa, se ha podido fabricar en estos mismos hornos, que por otra parte no hay que olvidar que son de tipología y morfología típicamente romana. Evidentemente, se constata fehacientemente la suposición y afirmación de S. Nordström ya referida más arriba, de que existía una producción que ella denominaba del maestro de El Monastil, aunque no asociaba a la misma el lote de cerámicas que aquí presento ahora.

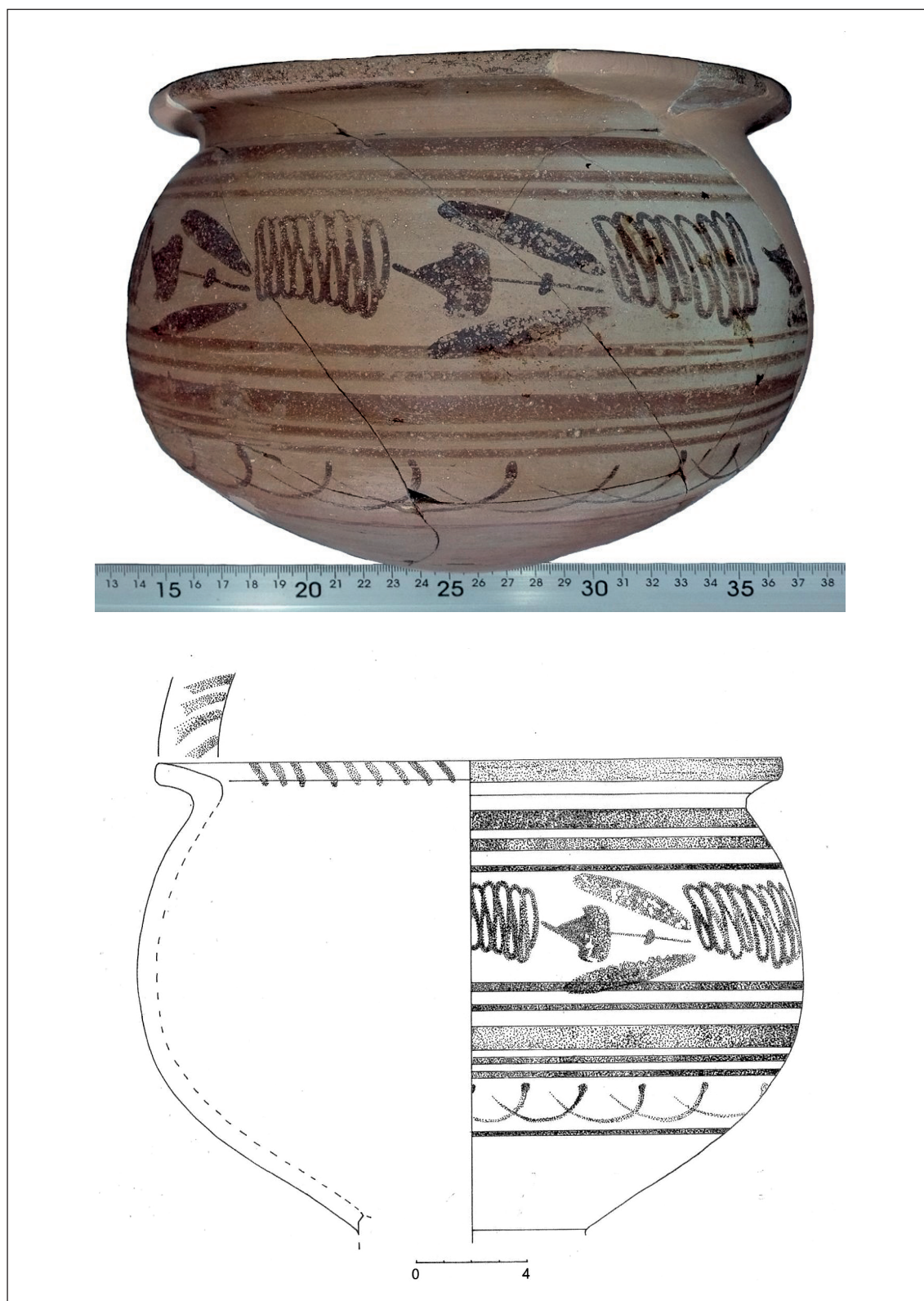


Fig. 19: a – *lebes* globular; b - dibujo de *lebes* globular decorado según Poveda (1998: 280, fig. 3a-b, 282).

Quizá en esta misma línea se pueda hablar de la segunda pieza, la base anular y parte del galbo, de un gran vaso que se identifica con el *calathus/modiolus* o gran recipiente de terra sigillata aretina forma Conspectus R3, con el que ha sido asociado acertadamente este tipo de objeto cerámico en la Alcudia, donde al menos se han hallado tres piezas (Ronda y Tendero 2010: 331, fig. 7,2; 2014: 200-203), que se corresponden con el denominado por T. Tortosa “Recipiente hondo con asa” del Grupo B, Tipo 4, Estilo II ilicitano (2004: 134, fig. 72,359, 135, 206, fig. 112, 277 y 359). Es una producción pintada tardoibérica que a fecha de hoy se conoce con tres ejemplares en *Ilici* (la Alcudia), uno en *Valentia* (Valencia) y uno en *Carthago Nova* (Cartagena) (Ronda y Tendero 2014: 201, fig. 4, 5-7 y 9-11, 202), al que ahora hay que sumar el de *Elo* (El Monastil), es cierto que en cerámicas comunes locales del noreste de Hispania y del sur de la Galia también se ha imitado esa forma itálica *Conspectus* R3. La cronología para la fabricación de estas excepcionales imitaciones se ha establecido entre el año 10 aC. y los primeros años del mandato de Tiberio (Ronda y Tendero 2014: 203).

La parte conservada de la pieza de El Monastil (Fig. 19 a y b) presenta una base anular, de pie de sección cuadrada pero biselada al interior para facetar su cara interna; la pared es muy vertical pero con tendencia a ir suavemente exvasándose, muestra en la superficie interior las huellas lineales y horizontales bien marcadas, típicas del trabajo manual del alfarero cuando accede al interior de una vasija abierta. La decoración es semejante a una cerámica ibérica que imita una Mayet III, hallada en Cartagena (Ros 1989: 101-103, fig. 39,1); pero sobre todo es muy parecida aunque no idéntica a una de las piezas de este tipo de la Alcudia (Tortosa 2004: 2006, fig. 112,359, 1-2; 2006: 100, 359), en la parte inferior de la superficie exterior se han dibujado varias líneas gruesas horizontales y entre ellas una banda ancha, por encima de todo ello está el arranque del asa de cinta y vertical, que marca el lugar del friso principal, en el que aparece un habitual motivo fitomorfo estilizado, así se observa que está presente la típica bifoliacea, aunque tan sólo se conserva parte de la hoja inferior, sobre ella se han dibujado tres tallos o filamentos que finalizan en otras tantas espirales, a continuación de ellas se observa parcialmente otro elemento, posiblemente vegetal y de desarrollo vertical, por lo que se supone que es un motivo para crear las típicas metopas de este tipo de decoración. Toda la composición nos aproxima a piezas del taller de la Alcudia con estos motivos ornamentales pero la cerámica de El Monastil muestra ser de otra factura, de otra mano pictórica.



Fig. 20: a y b – Parte inferior de *kalathus / modiolus* pintado; dibujo de *kalathus / modiolus* pintado (Archivo gráfico del Museo Arqueológico de Elda).

Efectivamente, a falta de análisis de pastas en laboratorio que puedan informar si el taller de procedencia es ilicitano o elotano, se puede intuir que la pieza inédita que ahora estoy presentando, pudo haber sido realizada en el alfar de El Monastil, pues aparece entre el material recuperado al exhumar sus hornos. Estamos hablando de un tipo de objeto cerámico especial y excepcional, que debiera estar en su lugar de uso, que siempre ha sido entendido y documentado como espacio de prestigio en el hábitat o de ritual en un ámbito cultural (Ronda y Tendero 2014: 200, 203), nunca ha aparecido en un alfar o en un vertedero. Es difícil justificar la razón que explica su aparición en el horno si no es porque está allí debido a que se fabricó allí, o que se llevó allí para imitarla y reproducirla, en todo caso indica que en este alfar se hacía este tipo de vasija de gran significado sociocultural, ya sea para la comunidad ibérica en alto grado de romanización o gentes romanas de El Monastil, o bien es una pieza de encargo para exportarla y comercializarla en *Ilici*. Con esta información lo que no se puede obviar es la estrecha relación cultural, económica y quizá política entre esa colonia romana y su cercana *civitas peregrina* y posible *contributio* de *Elo*.

Después de lo dicho y de lo presentado previamente creo más que razonable defender, que en un alfar de un *figlinarius* o *figulo* itálico, oriundo de regiones de gran tradición alfarera, como es el caso de *Lucius Eros*, responsable de este taller alfarero romano pero en ámbito demográfico mayoritariamente ibérico, donde también existía tradición alfarera, se debe considerar más que razonable aceptar una importante producción de cerámicas romanas y tardoibéricas de imitación de otras cerámicas itálicas.

Creo llegado a este punto muy oportuno revisar algunos de los materiales arqueológicos que he presentado, de modo que pueda intentar asentar qué cerámicas que siempre se consideraron como pertenecientes a los talleres de *Ilici* o del clásicamente denominado estilo Elche-Archena, son en realidad resultado de los trabajos alfareros del taller de El Monastil, o del que fuera denominado por S. Nordström “maestro de El Monastil”. Es un reto complicado que si logro superar aquí debería obligar a modificar bastantes cuestiones referidas a las producciones cerámicas de la Alcudia.

La metodología a seguir es observar los elementos ornamentales, casi exclusivamente fitomorfos estilizados, tardíos, que se han pintado en diversas formas cerámicas que por tanto se deberían asociar como parte de un mismo taller. Para ello, el punto de partida principal es revisar las cerámicas relacionadas con los hornos, para buscar sus posibles concomitancias y complicidades decorativas con las cerámicas recogidas en el hábitat, en la acrópolis, zona por tanto no industrial y si de uso y consumo de las cerámicas fabricadas en dicho taller alfarero, de modo que se pueda deducir y plantear cuáles de ellas se produjeron en éste.

El objeto cerámico fundamental es el *lebes* globular aparecido en el interior del horno nº 1, para el que he propuesto su posible fabricación en El Monastil, dado el comentado defecto de cocción del mismo y teniendo en cuenta que está probada la fabricación de cerámicas tardoibéricas con motivos fitomorfos estilizados, como ilustra bien la pieza que he presentado que imita una forma Mayet VIII. Entre la decoración de aquella vasija globular se debe llamar la atención sobre el motivo en serie de líneas onduladas compuestas de ondas muy juntas y de desarrollo vertical, que es idéntico en trazado y diseño que el mismo motivo dibujado en la taza de imitación de Mayet X, pieza nº 6 de este catálogo, además, contiene una bifoliacia que flanquea un tallo o filambre rectilíneo que cruza en su parte central a un motivo entre esférico y elíptico que es idéntico y en igual posición que entre la bifoliacia que decora la superficie externa del citado *lebes*. Otra taza que también imita una Mayet X, pieza nº 4, tiene otro motivo bifoliaceo que flanquea un nuevo tallo que atraviesa hacia su zona central otro elemento esférico o algo elíptico. Es más que razonable decir que la ornamentación pictórica de estas piezas ha sido obra de la misma mano. Además, las tazas de imitación Mayet X, números 5 y 6 tienen dos rosetas centrales idénticas, con las ocho hojas alargadas, estilizadas, estrechas, que evidentemente son del mismo pintor, en cambio, la taza nº 7

que igualmente imita a Mayet X, presenta otra roseta central de ocho hojas, pero estas son más cortas y anchas, además los motivos ornamentales que rodean a la roseta no aparecen en ninguna otra de las piezas aquí presentadas, creo que todo ello es claro indicio de ser de otro artista, de otro taller foráneo.

Otra producción que pienso tiene suficientes indicios para proponer su fabricación en el alfar de El Monastil, es la familia de piezas que presentan en común una amplia ornamentación de retícula con algunos de sus cuadros o losanges relleno de la misma pintura con la que se decora toda la pieza. Hay que tener en cuenta que hay una significativa diversidad tipológica que no se observa en ningún otro yacimiento arqueológico conocido, así hay que citar un cubilete que imita una Mayet IIIB (nº 1), una taza que imita una Mayet X (nº 3), un *kalathos* o mejor dos, de paredes muy verticales, un fragmento de una forma no identificada y un *lebes* globular. La semejanza de la factura decorativa, la diversidad tipológica de las formas sobre las que aparece la decoración de reticulado, además del importante número de individuos cerámicos con la misma ornamentación, al menos un total de seis, si bien me consta que hay más piezas sin estudiar todavía con igual decoración, me hacen pensar que quizá en la actualidad no hay otro sitio arqueológico con más argumentos para defender su fabricación.

Por otra parte, está el cuenco trípode, con una decoración en *horror vacui* especial y no conocida en otras piezas de El Monastil ni de ningún otro taller ibérico, su calidad y numerosos elementos fitomorfos y el rarísimo motivo de grecas helenísticas, le confieren una particularidad única, creo que por ser un objeto para un uso ritual, para realizar libaciones probablemente. Presenta buen número de tallos que finalizan en espirales, algo que le aproxima claramente a la imitación de *Conspectus* R.3, que muestra un triple tallo que en sus tres terminaciones finaliza en espiral, además también es un objeto cerámico raro, escaso, igualmente pensado para rituales o libaciones. Por todo ello no es descabellado pensar que ambas piezas pertenecen a una misma idea decorativa y cultural, siendo más que probable fabricadas en este alfar, en época de Augusto, si bien en este caso es más una intuición y propuesta abierta y menos segura.

Creo evidente que hay formas tardoibéricas que imitan cerámicas romanas, principalmente paredes finas, pero también otras cerámicas, que se han producido en un alfar que también produce lucernas de variadas tipologías típicamente romanas de las que se usan en época de Augusto y de Tiberio. En el caso de que alguna de las producciones que he presentado y propuesto se demuestre que no son resultado del trabajo de la *figlina* romana de El Monastil, es evidente e indudable que otras sí han salido de sus hornadas, además tampoco hay duda de la cronología en las que se fabricaron, pues el alfar estuvo en funcionamiento entre los años 35/30 aC. y el 15/25 dC., claramente en las fases de Augusto y de los primeros momentos de Tiberio.

Estas primeras conclusiones son importantes para el centro urbano ibérico de El Monastil, para entender el grado y profundidad de romanización a finales del s. I aC., de su rol económico y artesanal en el interior del corredor del Vinalopó, territorio septentrional de la colonia romana de *Ilici*, que en su proyección de crear un parcelario romano y jerarquizar su *ager* septentrional, encontró en el más importante *oppidum* del mismo, el de *Elo*, un centro de apoyo en el que dispondría de individuos romano-italicos asentados, que atendían las necesidades de los ciudadanos de la colonia y donde aquellos encontraban su ciudad privilegiada, esto explica que en El Monastil no surgiese una ciudad romana promocionada y privilegiada, parece evidente que funcionó como la principal *civitas peregrina* de *Ilici*, permaneciendo en posición y rango jurídico y administrativo de *contributio*. La gran relación cultural y económica de ambos centros en época ibérica, pero también romana y visigoda, debería haber sido contemplada, aceptada y usada para explicar mejor las diversas realidades de *Ilici*. Se puede decir que una conclusión que va más allá de lo local, es que los distintos responsables de las investigaciones que se han llevado o se llevan en la Alcudía de Elche, tienen una gran laguna científica al no haberse interesado por El Monastil, hoy parece evidente que una parte importante de la evolución histórica de la colonia ilicitana

sólo se puede explicar completa e idóneamente, si se tienen en cuenta las importantes aportaciones científicas que desde hace tres décadas realiza dicho yacimiento arqueológico. Si esa actitud poco científica se mantiene perjudica claramente los conocimientos de la ciudad romana ilitana en su proyección territorial septentrional. Es curioso que para analizar y estudiar la producción y papel económico de las cerámicas ibéricas de los talleres de la Alcudia de Elche, sí han tenido muy en cuenta El Monastil otra parte de la investigación, que aunque exigua en número ha sido más honesta científicamente (Tortosa 2004; 2006; Ronda y Tendero: 2010; 2014).

Voy a plantear ahora algunos ejemplos. En primer lugar, la producción cerámica ibérica tradicionalmente considerada como de la Alcudia, ha de sufrir en parte algún tipo de revisión, pues ciertos productos cerámicos son en realidad fabricados en El Monastil, a partir de aquí es evidente que la gran relación comercial, económica y seguramente política, entre ambos centros, ha dado lugar a que entre los materiales de la Alcudia haya algunas piezas que proceden de talleres de El Monastil, es más, quizá objetos que se pensaba eran comercializados por la Alcudia en *Carthago Nova* (Cartagena) o en *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante), en realidad los ha podido enviar el taller de El Monastil hasta esos lugares, o adquiridos por los romanos ilitanos a este alfar, ser comercializados por estos en una actuación típica de redistribución, del mismo modo que han hecho llegar productos importados a los habitantes del interior del corredor del Vinalopó, me consta que muchos de los objetos recuperados en las excavaciones arqueológicas de El Monastil, han llegado desde la Alcudia de Elche. Para mí *Ilici* ha podido utilizar al centro ibero-romano de aquel lugar como intermediario y redistribuidor de mercancías en la comarca del Medio y Alto Vinalopó. Parece muy probable que El Monastil es más que un satélite de la Alcudia en su territorio más lejano y septentrional, un auténtico distrito periurbano, que aunque estén separados por 34 km es como un sector suburbano. A partir de Augusto y la centuriación del interior del Vinalopó, *Elo* quedó englobado en su *pertica*, siendo el instrumento y representante de *Ilici* en la comarca (Villena, Sax, Salinas, Petrer, Elda, Monóvar, Pinoso y Novelda), sin embargo, a finales del s. I dC., El Monastil ha perdido todo su carácter urbano y se reconvierte en una posta o *mansio*, en pleno trazado de la Via Augusta, comenzando a aparecer citado el lugar como *Ad Ello*, como ilustra a comienzos del s. III dC. el Itinerario de Antonino (Roldán 1975: 52, 141, 209-210).

Respecto al valor funcional y simbólico de algunas de estas cerámicas tardoibéricas producidas en el alfar elotano, existen afirmaciones interesantes entre algunos investigadores. Por ejemplo, al hablar sobre la taza Mayet X la arqueóloga M^a.M. Ros (1989, 107-109), llamaba la atención porque en ellas debía acogerse un contenido concreto y específico. Por su parte T. Tortosa (2004: 160-161) ya se atreve a asignarle un uso ritual, que podría relacionarse con la realización de libaciones. El uso cultural de estos pequeños recipientes estaría demostrado por la aparición de algunos de sus ejemplares en depósitos votivos y ambientes funerarios, además comportándose como un ejemplo de aculturación, de asimilación de nuevas costumbres por parte de los habitantes de los territorios conquistados por Roma e incorporados a su administración provincial, paralelamente el sistema productivo indígena, local respondería con estas cerámicas a las demandas de sus nuevos ciudadanos, como por ejemplo los colonos llegados a *Ilici* (Ronda y Tendero 2014: 200).

Consecuentemente, la presencia abundante en El Monastil de estas tazas y otras piezas parecidas que le acompañan, ha de tener el mismo valor aquí, en *Elo*, que en la próxima colonia de *Ilici*, es decir, existen gentes romano-italicas asentadas en esa población peregrina que necesitan ese tipo de objetos, a su lado debe de existir una importante demanda de la población local que evidentemente demuestra un alto avance de su grado de latinización, por lo tanto se ha de admitir la importancia económica y cultural de *Elo* en la segunda mitad del s. I aC. Y evidentemente, si aceptamos el uso que se dice tenían esas tazas y objetos, en esta población es indudable que existían frecuentes acciones rituales por necesidades funerarias

o culturales. Otra cuestión, que no es descartable, es que una parte de la “industria” artesanal ilicitana estuviese deslocalizada, es decir, ubicada en zonas al exterior de la colonia, pero en su proximidad, caso de El Monastil, como vengo diciendo a tan sólo 34 km. de distancia.

Otro ejemplo en la misma dirección es la presencia en este centro ibero-romano de la imitación en cerámica ibérica de la forma romana de terra sigillata itálica forma Conspectus R.3, identificada con un *calathus* / *modiolus*. La producción local está posibilitando substituir la costosa vajilla de plata y la cara pero más barata sigillata itálica, para como se hacía con esos objetos seguir realizando la bebida ritual en determinados ambientes culturales, como en los de practicar libaciones, o también hacer depósitos fundacionales. No es por tanto un tipo de vajilla para el uso común o diario, sino que está más bien vinculado a la celebración del *symposium* (Ronda y Tendero 2014: 200). De nuevo la presencia, como la fabricación, de este tipo de especiales y prestigiosos objetos cerámicos tardoibéricos que imitan a los originales itálicos, viene a reflejar un pronto y rápido desarrollo del proceso de latinización, respecto a los lugares donde se les ha documentado, en este caso en El Monastil con un ejemplar, que si se suma a los tres hallados en la Alcudia, se obtiene un dato de interés, en 34 km se han recogido cuatro ejemplares, la mayor concentración de Hispania, pues solamente se han recuperado otros dos, como ya se dijo uno en Cartagena y otro en Valencia, es decir, en lugares de gran importancia para el desarrollo de la romanización, por lo tanto su presencia en El Monastil adquiere una relevancia que hay que valorar y no despreciar. Hay que insistir de nuevo en la gran relación que entre fines del s. III aC. y el cambio de era se observa entre los enclaves tardoibéricos ilicitano y elotano, como revelan la gran influencia de las formas cerámicas y de los temas decorativos pictóricos del primero sobre el segundo (Santos 2004: 237).

En relación con esa idea, ha de tenerse en cuenta que estos ejemplos y lo que se puede concluir sobre el papel principal que ejerció como centro urbano ibérico, de cerca de 2 ha de tamaño, se complementa y concilia bien con todo mi ya sabido planteamiento, a veces tenido en cuenta (Poveda 1998a: 413-424; 2011: 65-86; Santos 2004: 232), sobre la importancia que alcanzó en el interior del Vinalopó y al norte de *Ilici*, donde se fue convirtiendo en el protagonista de la formación del poder económico y cultural, lo que explica igualmente que fuese el *oppidum* central y estratégico para impulsar y ayudar al desarrollo del proceso de latinización en ese territorio, en el que terminó siendo el único centro urbano activo que por ello recibió la llegada y asentamiento de soldados, comerciantes y gentes llegadas desde la península italiana, en plena expansión de la República romana, durante los siglos II y I aC.

Estos objetos cerámicos que estamos tratando hay que verlos no únicamente como una reproducción de cerámicas originales itálicas, sino que son una simbiosis y sincretismo, pues el ceramista ibérico no ha renunciado a sus elementos genuinos y originales, por ello no renuncia a la tradición secular local, una de cuyas mayores muestras es que se siga usando la técnica pictórica, responsabilidad de artistas pintores de talleres de larga experiencia, que trabajan al lado de los personajes que son propiamente los alfareros (Ronda y Tendero 2014: 208). Se debe aceptar que estos productos debían satisfacer no exclusivamente la demanda de los indígenas romanizados, sino que la presencia de población romano-itálica que se había ido asentando a lo largo de la tardo-república romana, aseguraba un importante consumo de dichas piezas cerámicas, esta creo es una conclusión evidente para el *oppidum* latinizado de *Elo*, donde la mayoría de sus habitantes se visten, comen, beben y actúan a la romana.

No obstante todo lo ya dicho sobre una importante producción alfarera tardoibérica en El Monastil, el consumo de objetos cerámicos fue tan elevado que se importaron las producciones desde otros lugares de la región, por ello sigue siendo válida la afirmación de que muchos de los fragmentos y vasos incompletos recuperados en este lugar proceden del taller de la Alcudia (Tortosa 2006: 163 y 197).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1972: “Carta Arqueológica de Elda”, *Archivo de Prehistoria Levantina* XIII: 199-208.
- COLL CONESA, J. 2008: “Hornos romanos en España. Aspectos de morfología y tecnología” en D. Bernal y A. Ribera (eds.), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, Universidad de Cádiz, Cádiz.
- GÓMEZ-PACCARD, M. et alii 2006: “A catalogue of Spanish archaeomagnetic data”, *Geophysical Journal International* 166.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E. 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Zaragoza.
- NAVARRO PASTOR, A. 1981: *Historia de Elda, I. De la Prehistoria al siglo XX*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante.
- NORDSTRÖM, S. 1969-1973: *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante, I-II*. Estocolmo.
- OLMOS, R., TORTOSA, T. Y IGUÁCEL, P. 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona – Madrid.
- OSETE, M.L. Y NÚÑEZ, J.I. 2004: *Estudio Arqueomagnético. Excavaciones Arqueológicas de El Monastil*, Informe Técnico, Universidad Complutense (inédito).
- PASSELAC, M. 1993: “Céramique à parois fines”, en M. Py (dir.), *Dictionnaire des Céramiques Antiques (VIIème s. av. n. è – VIIème s. de n. è) en Méditerranée nord-occidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan)*, Lattara 6, Lattes.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 1985: “Representaciones humanas pintadas sobre la cerámica ibérica de El Monastil (Elda, Alicante). La ideología en la cerámica ibérica pintada”, *Saguntum* 19: 183-193.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 1988: *El poblado ibero-romano de “El Monastil”*, Ayuntamiento de Elda – Universidad de Alicante, Elda – Alicante.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 1996: “El Monastil: del oppidum ibérico a la civitas hispanorromana de Ello”, en *Actas XXIII Congreso Nacional de Arqueología (Elche 1995)*, I, Elche.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 1998: “Una nueva figlina de la Hispania Citerior. La officina de L. Eros”, *Espacio, Tiempo y Forma II. Historia Antigua*, XI: 271-293.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 1998a: “La iberización y la formación del poder en el Valle del Vinalopó”, en *Actas del Congreso Internacional “Los iberos, príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica”*, Barcelona.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 1999: “El horno romano (siglos I aC.-I dC.) de El Monastil (Elda, Alicante)”, en *Actas XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena 1997)*, IV, Murcia.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 2006: “Iberos en el Valle de Elda”, en *Historia de Elda. I. De las cabañas a la villa (desde la Prehistoria hasta el siglo XVIII)*, Alicante.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 2011: “La romanización del oppidum contestano de Elo (El Monastil, Elda)”, en *Actas III Seminario de Arqueología e Historia (Elda 2003)*, Alebus 13, Murcia.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 2012: “La producción de lucernas en el Sureste Peninsular: primeros datos”, en D. Bernal Casasola y A. Ribera i Lacomba (eds.), *Cerámicas hispanorromanas II. Producciones regionales*, Cádiz.
- POVEDA NAVARRO, A.M. 2013: “La officina de lucernas romanas de Elo (El Monastil, Elda, Alicante) en los siglos I aC./I dC.” en *Actas del I Congreso Internacional de la SECAH (Cádiz 2011)*, Monografías Ex Officina Hispana 1, I, Cádiz.
- POVEDA NAVARRO, A.M. Y UROZ RODRÍGUEZ, H. 2007: “Iconografía vascular en El Monastil” en *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Diputación de Alicante, Alicante.
- ROLDÁN HERVÁS, J.M. 1975: *Itineraria hispana. Fuentes para el estudio de las vías romanas en la Península Ibérica, Anejo de Hispania Antiqua*, Granada – Valladolid.
- RONDA FEMENÍA, A.M. Y TENDERO PORRAS, M. 2010: “Los materiales de época augustea en Ilici (La Alcudia, Elche)” en V. Revilla y M. Roca (eds.), *Actas de la Reunión “Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano”*, Universidad de Barcelona, Barcelona.

- RONDA FEMENÍA, A.M. y TENDERO PORRAS, M. 2014: “Producciones locales de época augustea de *Ilici*: las imitaciones de paredes finas y de la vajilla metálica romana”, en *Atas do II Congresso Internacional da SECAH* (Braga 2013), *Monografías Ex Officina Hispana II*, I, Oporto.
- ROS MILAGROSA, M^a.M. 1989: *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*, Universidad de Murcia, Murcia.
- SALA, F., MOLTÓ, F.J., OLCINA, M. y GUILABERT, A. 2007: “Las imitaciones de vajilla de mesa de los s. I aC. y I dC. del sector BC de *Lucentum*” en M. Rocá y J. Principal (eds.), *Les imitacions de vaixel·la fina importada a la Hispania Citerior (segles I aC. – I dC.)*, Serie Documenta 6, Institut Català d’Arqueologia Clàssica, Tarragona.
- SANTOS VELASCO, J.A. 2004: “Iconografía y cambio social: la imagen ibérica en Elche y su entorno”, en T. Tortosa (ed.), *El yacimiento de la Alcudia (Elche, Alicante): Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de AEspA, C.S.I.C., Madrid.
- SANZ GAMO, R. 1997: *Cultura ibérica y romanización en tierras de Albacete: los siglos de transición*, Instituto de Estudios Albacetenses, Diputación de Albacete, Albacete.
- TORTOSA, T. 2004: “Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de la Alcudia”, en T. Tortosa (ed.), *El yacimiento de la Alcudia (Elche, Alicante): Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de AEspA, C.S.I.C., Madrid.
- TORTOSA, T., 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XXXVIII, Anejos de AEspA, C.S.I.C., Mérida.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. 2008: “Los iberos de Elda. El poder de las imágenes. Las imágenes del poder”, en A.M. Poveda Navarro (coord.), *Elda. Arqueología y Museo*. Museos Municipales en el MARQ, Diputación de Alicante, Alicante.

LA CERÁMICA FIGURADA IBÉRICA EN EL TOSSAL DE MANISES-*LUCENTUM* (ALICANTE): SECUENCIA Y CONTEXTO¹

A. GUILABERT MAS, M. OLCINA DOMÉNECH, E. TENDERO PORRAS*

RESUMEN

Presentamos sucintamente el análisis de los contextos estratigráficos del yacimiento arqueológico del Tossal de Manises-*Lucentum* entre finales del siglo III a.n.e. y época tiberiana. Esta horquilla temporal resulta indispensable para comprender la aparición y evolución de las cerámicas figuradas ibéricas en la región, siendo uno de los escasos yacimientos donde disponemos de la secuencia completa coincidente con el desarrollo de estas decoraciones vasculares.

PALABRAS CLAVE

Contestania, púnico, romano, *castellum*, *municipium*.

SUMMARY

We present briefly the analysis of the stratigraphic contexts of the archaeological site of the Tossal of Manises-Lucentum between the end of the 3rd century BC and the Tiberian period. This time range is essential to understand the appearance and evolution of Iberian figured ceramics in the region, being one of the few sites where we have the complete sequence coinciding with the development of these vascular decorations.

KEY WORDS

Contestania, punic, roman, *castellum*, *municipium*.

En el SE de la Península Ibérica, entre el Cabo de la Nao al N y la desembocadura del río Segura al S, se sitúa el yacimiento arqueológico del Tossal de Manises. Actualmente se ubica en el término municipal de Alicante, a 3'5 km al N de su centro urbano, en la antigua partida y hoy barrio de La Albufereta, cuyo

* Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ).

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto «*Exemplum et spolia*. El legado monumental de las capitales provinciales romanas de *Hispania*. Perduración, reutilización y transformación en *Carthago Nova*, *Valentia* y *Lucentum* (HAR2015-64386-C4-2-P)», subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España.

nombre proviene de una antigua laguna litoral desecada definitivamente en 1928. Dicho almarjal conectaba con el mar por la playa que ha fosilizado su nombre, por donde desemboca al Mediterráneo *El Barranquet*, en el fondo de una ensenada que a su vez recibe el apelativo de la antigua albufera, protegida al E por el Cabo de las Huertas. La desembocadura del *Barranquet* se produce entre dos elevaciones que flanqueaban la salida de la antigua laguna al mar, al E el Tossal de Manises –38 msnm–, y al O la Sierra de San Julián o *Serra Grossa* –165’5 msnm–. El asentamiento se sitúa sobre la menor de ellas, el Tossal de Manises, delimitada al O por La Albufereta, al S por el mar Mediterráneo, al E por el Cabo de las Huertas y El Saladar/La Marjal de la playa de San Juan, y al N por La Condomina.

El Tossal de Manises es un promontorio amesetado, con planta de tendencia triangular que, mostrando su cantil más abrupto hacia el NO, desciende suavemente hacia el mar en sus vertientes S, SE y E, haciéndolo a modo de terrazas escalonadas hacia el NE, en dirección al Cabo de las Huertas (Fig. 1). Sus 38 msnm de altitud le permiten el control visual de unos 50 km de costa entre la *Serra Gelada* de Benidorm y el Cabo de Santa Pola, con una pequeña sombra visual que afecta especialmente al control de las aguas inmediatamente próximas al promontorio costero. A sus pies, hacia el O, se disponía antiguamente el marjal de La Albufereta, históricamente asociada al poblamiento de la zona, que llegó hasta el siglo XX a través de un complejo proceso evolutivo, provocando un paisaje cambiante a través de los siglos (Ferrer y Blázquez 2008: 334).

En época antigua esta se vincula directamente con la bahía, identificándose a su interior estructuras portuarias de época ibérica y romana (Ortega *et alii* 2017), asociadas a la facilidad de abastecimiento hídrico y a otros factores como son la topografía submarina y la calidad de los fondos, así como la orografía costera, condiciones que se muestran favorables en el entorno del Tossal de Manises (Ferrer y Blázquez 2008: 328 y 2017: 43-44). A este dato deberíamos añadir los condicionantes geográficos, que delinean una amplia ensenada protegida de los vientos, del mar de leva y de los temporales del primer cuadrante, dominantes en la zona, mientras que no ofrece ninguna protección cuando se levantan los menos frecuentes SO, S y SE (Tros-de-Ilarduya 2005: 346), ofreciendo así una amplia rada con playa abierta donde poder fondear y varar los barcos, contando además con refugios a ambos extremos de la Bahía y también en la ensenada, que fue utilizada como puerto interior en fase ibérica y romana altoimperial (Ortega *et alii* 2017), funcionando como *statio* náutica durante más de un milenio (De Juan 2009 y Azuar e Inglese 2017).

Además de sus condicionantes marítimos, la posición geográfica del Tossal de Manises posibilitaba su conexión con las vías de comunicación terrestre, entre las que destaca desde la República Tardía la cercana *Via Augusta* (Arasa 2008-2009: 345). Con esta conectaba a través del Valle de Agost y Sant Vicent del Raspeig (Olcina 1990: 185 y 2009: 116 y Olcina y Pérez 1998: 43 y 2003: 102), enlazando con la *mansio Iaspis*, entre las actuales Monforte y Aspe (Llobregat 1983: 237). Antes de que esta vía siquiera existiera, ha sido destacada su ubicación en el extremo de un corredor de comunicación con el interior, gracias al fácil acceso que le otorga el río Vinalopó (Rico Navarro 1997), mediante el que se disponen rutas hacia la Meseta, el área valenciana y la Sierra de Segura; o por el Bajo Vinalopó-Bajo Segura, abriendo paso franco hacia el interior murciano y las comarcas granadinas y, desde allí, hacia la desembocadura del Guadalquivir (Olcina 2005: 171-173 y Olcina *et alii* 2010: 234); o por la costa, hacia Cartagena (Olcina 2011: 144). Este camino litoral, cada vez más refrendado por la arqueología, unió la zona de La Albufereta con Santa Pola-*Portus Illicitanus*, por el S, y con Allon –La Vila Joiosa– y *Dianium*, por el N (Olcina y Pérez 1998: 43 y 2003: 102 y Olcina 2009a: 116), documentándose desde época ibérica (Grau 2003: 61, fig. 3 y 69, fig. 7), si bien esta vía septentrional presenta notables dificultades de penetración, que llegan a impedir el tráfico rodado entre las actuales Calpe y Denia, contrastando con la facilidad de desplazamiento existente por ruta marítima costera (Sala *et alii* 2014: 79). En definitiva, ocupando un papel centrado en la costa de la *Contestania* “estricta” (Llobregat 1972), y central en la *Contestania* “extensa” propuesta por L. Abad (1992: 152 ss., fig. 1 y 2009: 21, fig. 1; Abad y Sanz 1995: 81-82).

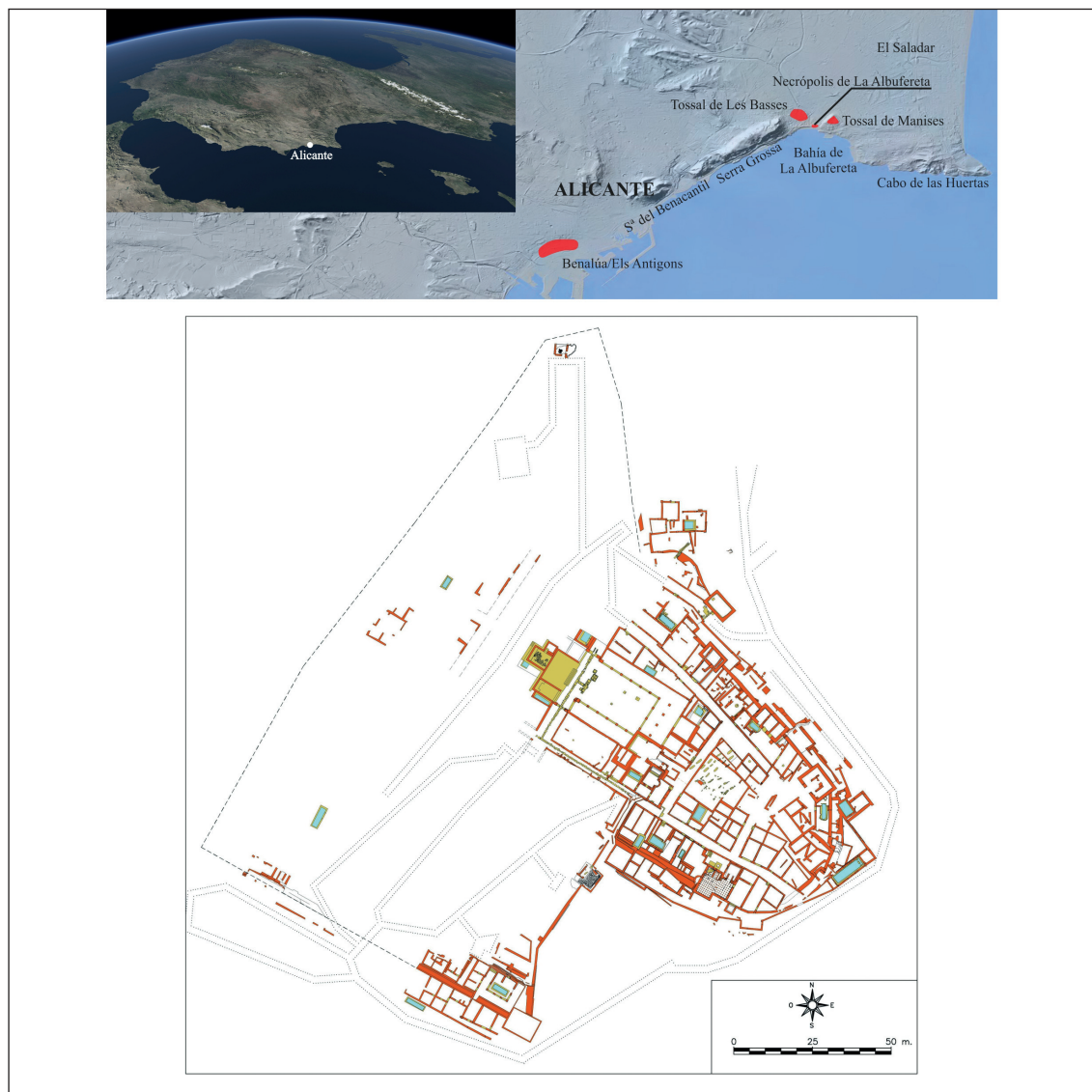


Fig.1: Localización del yacimiento y planta con estructuras visibles en 2019.

I. BREVE HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Dejando de lado las fases más antiguas de la historiografía y la intervención en el yacimiento de finales del siglo XVIII (*vid.* Olcina *et alii* 2020: 33 ss.), el impulso fundamental en la investigación del Tossal de Manises tuvo lugar durante la II República, gracias a la Comisión Provincial de Monumentos, reactivada en 1922. Poco después, en 1929, F. Figueras acudió como representante de esta al Congreso Internacional de Historia de España celebrado en Barcelona, en el que leyó la ponencia titulada *Akra Leuka, la ciudad de Amílcar*. En aquella sesión, P. Paris manifestó su acuerdo en la identificación de esa ciudad púnica con el yacimiento alicantino, objetando que tal hipótesis necesitaba del aval arqueológico y ofreciendo ayuda financiera para tal fin. Esta fue rechazada por F. Figueras, concediéndose finalmente por parte del Ministerio de Instrucción Pública en 1931, propiciando una serie de grandes intervenciones dirigidas por J. Lafuente de 1931 a 1933, tomando el relevo F. Figueras en los años 1934 y 1935.

Fruto de estas, pues hasta mediados de los años 60 del pasado siglo solo tenemos noticia de excavaciones puntuales –en 1954 por J. Lafuente y en 1958 por M. Tarradell y A. Ramos Folqués–, fueron las propuestas interpretativas de ambos autores, nutridas por sus trabajos de campo de los años 30 que, aunque similares, presentan notables discordancias. Para J. Lafuente la ciudad sería una fundación griega, *Leukon Teijos*, nombre tomado de O. Meltzer (Lafuente 1957: 42, n. 1), pues no aparece en las fuentes. Propugnaba que la *Ákra Leuké* púnica se emplazó en el Benacantil (en el actual Alicante, solar del Castillo de Santa Bárbara), siendo entonces el Tossal de Manises destruido y refundado por los cartagineses, que a su vez, a causa del conflicto de la Segunda Guerra Púnica, sería arrasado por Escipión. A continuación, la ciudad de “tradición cartaginesa” sería otra vez arrasada por el cónsul romano Catón en el 195 a.n.e., repoblándose en el 140 a.n.e., abriendo con ello el período hispano-romano o primera ciudad imperial, la de máximo esplendor, con el nombre de *Lucentum*. Esta perviviría hasta la destrucción obrada por los *mauri*, entre el 160 y 180 d.n.e., siguiéndole la ciudad de segunda época imperial, repoblada por M. Aurelio y Cómodo, hasta su abandono en el siglo V (Lafuente 1932, 1934, 1948 y 1957).

La propuesta de F. Figueras, por su parte, comenzaría con unos niveles pobres de época prehistórica, seguidos por otros que podrían corresponder a una colonia griega. Serían los cartagineses, concretamente Amílcar Barca, quien fundaría en el Tossal de Manises la *Ákra Leuké* de Diodoro (*Bib. Hist.*, XXV, 10), perteneciendo a ella la primera muralla importante que describe. Una vez tomada por los romanos le seguiría una ciudad definida como “hispanica”, con un marco cronológico que comienza a finales del siglo III a.n.e. A esta le sucedería la ciudad imperial romana, *Lucentum*, que tendría en los tiempos de Augusto el momento de máximo esplendor y a la que corresponderían la mayoría de los edificios por él identificados y conservados. A partir del siglo III d.n.e. esta ciudad entraría en decadencia hasta un momento impreciso, caracterizándose por unos edificios “pobres y decadentes”. Finalmente, y con muchas dudas, la secuencia finalizaría con una serie de vestigios que apuntan a la existencia de una aldea de tiempos medievales (Figueras 1932, 1954 y 1959).

Entre 1965 y 1967, se inició otro gran período de actividad en el yacimiento, espoleado por la presión urbanizadora del entorno con el inicio del fenómeno turístico, focalizado en la costa, que ya comenzaba a cercar el yacimiento. La declaración del Tossal de Manises como Monumento Histórico-Artístico en 1961, no impidió el proyecto de construcción de un enorme edificio sobre el yacimiento, que propició las excavaciones de 1966-1967 y que afortunadamente nunca se construyó. M. Tarradell y E. Llobregat excavaron entonces amplias zonas en la parte alta y media del yacimiento, siendo su descubrimiento más significativo el del acceso a la ciudad, la Puerta Oriental, proponiendo además una nueva periodización que se resume en tres grandes niveles correspondientes a otras tantas ciudades: una ibérica de los siglos IV y III a.n.e., una segunda urbe de baja época ibérica correspondiente a los últimos siglos de la República romana (II-I a.n.e.) y, por último, la ciudad romano-imperial, que perdurará hasta el siglo III d.n.e., fecha en que es destruida, como denota un fuerte nivel de incendio así interpretado (Llobregat y Tarradell 1969: 145).

Esta nueva etapa de la investigación desechó completamente la presencia púnica en el yacimiento y su identificación con la ciudad fundada por Amílcar Barca, interpretación que supuso una ruptura total con los postulados de J. Lafuente y F. Figueras, concretada en una serie de trabajos de ambos autores (Tarradell 1961: 7; Llobregat y Tarradell 1969: 50 ss. y 1972: 68), y que llevarían parejo el traslado del topónimo de *Lucentum* hacia el alicantino barrio de Benalúa (Llobregat 1969: 50 ss. y 1972: 72; Tarradell y Martín 1970: 3 ss.), atendiendo a la propuesta que a finales del siglo XIX hiciera M. Rico (1892). Estos planteamientos, vigentes durante los años 70 y 80, tuvieron una extraordinaria trascendencia, que prácticamente anuló la identificación del Tossal de Manises como la ciudad romana nombrada por las fuentes clásicas. J. Lafuente y F. Figueras Pacheco admitían que *Lucentum* fue la ciudad que se asentó en la parte alta de la colina de La Albufereta, pero J. Lafuente (1959: 67-68), tratando de acomodar todos los

datos que en ese momento parecían incontestables, argumentó que debido a la invasión de los *mauri* los habitantes del Tossal se refugiaron en el solar de *Els Antigons*/Benalúa, nombres que reciben una antigua zona próxima al Centro Histórico de Alicante y el barrio sobre ella construido a finales del siglo XIX. La interpretación histórica quedó así hasta 1970, cuando M. Tarradell y G. Martín publicaron un libro en el que se estudiaba un manuscrito inédito de Manuel Rico, resolviendo que existió una ciudad romana en el barrio de Benalúa y que su nombre fue el de *Lucentum*. Negaron de plano ese topónimo al Tossal de Manises –aunque no su carácter urbano romano, avalado por la epigrafía que desde el siglo XVIII había sido descubierta en sus alrededores, pasando a ser entonces un municipio innominado–, empleando como uno de sus argumentos principales que allí no se había encontrado ningún documento epigráfico que probara su identificación, al contrario que en *Els Antigons*/Benalúa (Tarradell y Martín 1970: 24-28), que había proporcionado una inscripción imperial a finales del siglo XIX (*CIL* II, 5958).

Esta afirmación entraría en crisis poco después, al descubrirse en el Tossal de Manises una inscripción funeraria dedicada a Publio Astranio Venusto, *IIIIIIvir Aug(ustalis) Lucentis*. E. Llobregat (1981: 35) argumentó que el topónimo hacía referencia al origen del individuo, sin presuponer que la ciudad que acogió sus despojos fuera la misma que mencionaba la inscripción, es decir, que P. Astranio nació en *Lucentum* (Benalúa) y fue enterrado en La Albufereta. Este argumento se mantuvo vigente durante la década de los años 80, pero el hecho supuso una grieta en el modelo defendido por G. Martín, E. Llobregat y M. Tarradell y aceptado por toda la investigación del momento. Una nueva fisura surgiría a lo largo de esta década, cuando P. Reynolds (1987) puso en evidencia la datación tardía de los materiales de *Els Antigons*/Benalúa, como corroborarían poco después las excavaciones dirigidas allí por L. Abad (Sala y Ronda 1990: 289-312). Estos hechos precipitaron el final de la defensa de localización de la *Lucentum* romana en Benalúa, retornando el topónimo definitivamente al Tossal de Manises tras un largo debate historiográfico (*vid.* pormenores en Olcina *et alii* 2020: 38 ss.).

Este hecho vino a coincidir con el reinicio de las excavaciones del yacimiento desde 1990, codirigidas por uno de nosotros, simultaneadas con un ambicioso programa de limpieza, consolidación, conservación y musealización, que daría lugar a la apertura del sitio como un parque arqueológico *de facto* en 1998. Consecuencia de este ambicioso proyecto, y de que los trabajos de consolidación y puesta en valor estuvieron siempre acompañados de una completa documentación arqueológica que abarcó todo el yacimiento, se comenzaron a poner los cimientos para el estado actual del conocimiento del enclave. El resultado de estos trabajos puso en evidencia que si bien no se podía descartar un poblado ibérico que arrancara del siglo IV a.n.e., como habían preconizado M. Tarradell y E. Llobregat, este no se extendía por todo el yacimiento, ya que no registramos en las zonas bajas del área intramuros una ocupación anterior a las décadas finales del siglo III a.n.e. A aquel momento se debía la poderosa fortificación que delimita el recinto, dotada de grandes torres y potente antemural en uno de los lados. Asociada a la fortificación, y levantada en el mismo momento, se documentó una vivienda dotada de una cisterna *a bagnarola* y pavimentos de cal, alguno casi un *signinum*, que evidenciaban una clara raigambre púnica. La complejidad de la fortificación, el uso de recursos poliorcéticos helenísticos, la vivienda y cisterna descrita y la cronología de las construcciones, nos movieron a señalar una influencia o participación cartaginesa de época bárquida en la transformación del posible núcleo de época ibérica (Olcina y Pérez 1998: 40), abriendo la puerta a una revalorización sobre el papel desempeñado por los púnicos en la antigua *Contestania*. Con ello resurgía de nuevo el componente semita en la historia del yacimiento, dando casi un giro de 180º respecto a la investigación precedente, resonando como un eco los postulados de los años 30 del siglo XX que, no obstante, poco después comenzaron a ser revisados (Sala 2002-2003, 2005 y 2010).

Asimismo se pudo comprobar que el siglo II a.n.e. parecía haber transcurrido con una débil o nula ocupación humana, constatando una reocupación, datada entonces a finales del siglo II a.n.e., cuyo testimonio más importante era una nueva fortificación, cuya muralla era un engrosamiento de la anterior,

jalonada de torres de zócalo de sillería y reforzada poco después con una potente puerta. Supimos también entonces que el municipio romano, cuyo estatuto jurídico fue otorgado por Augusto, entró pronto en crisis, evidenciada por la colmatación de la cloaca principal del municipio en época flavia, acentuándose el declive en los siglos II y en el III, cuando se constatan expolios y un panorama de práctico abandono, descartándose la destrucción súbita planteada por M. Tarradell y E. Llobregat, identificándose además los restos de una *maqbara* islámica (Olcina y Pérez 1998).

II. LA SECUENCIA ESTRATIGRÁFICA DEL TOSSAL DE MANISES A LA LUZ DE LOS DATOS ACTUALES

La apertura del yacimiento al público, lejos de detener los proyectos de investigación, no hizo sino espolearlos. Las excavaciones desarrolladas en extensión desde 1998 pronto revelaron la ineficacia e inoperatividad de la periodización tradicional, por lo que optamos por la elaboración de una nueva propuesta. Esta se concretó en un nuevo esquema secuencial por el que las tres ciudades sucesivas que cubrían el período comprendido entre los siglos IV a.n.e. y el III d.n.e. fueron reemplazadas por nueve fases estratigráficas, algunas de ellas compartimentadas en subfases, hasta definir una veintena de horizontes crono-estratigráficos, en los que alternaban períodos de fuerte actividad con otros de marcada atonía, que rompía definitivamente con la visión lineal sostenida hasta el momento. Contrastado el modelo en la campaña de excavación de 2005, los resultados fueron satisfactorios, de modo que la propuesta se vio confirmada punto por punto, no sufriendo modificación alguna.

Los trabajos de campo se retomaron en el año 2009, centrándose desde entonces en la resolución de problemáticas concretas, temporales o funcionales, resueltas con la práctica de excavaciones de dimensiones más reducidas que las practicadas entre los años 1998 y 2005, prolongándose hasta la actualidad. Estas acciones se concretaron en los años 2009 y 2010 en la excavación de siete sondeos situados en el centro urbano para profundizar en los datos obtenidos en las campañas precedentes. Los resultados preliminares posibilitaron la definición de un nuevo horizonte cronológico que permitía, sin alterar el número de fases, precisar con mayor propiedad la construcción del primer foro urbano, con lo que la periodización aumentó a veintiún horizontes cronológicos, mientras que su publicación final nos posibilitó precisar la secuencia de fase tardorrepublicana, compartimentándose Fase III en tres subfases sucesivas (Olcina *et alii* 2014c: 255, fig. 1) que simultáneamente se pudieron definir en toda la secuencia del enclave (Olcina *et alii* 2014b: 133-134). Con ello los horizontes temporales se elevaron a veintitrés, permitiéndonos las excavaciones de 2015-2016 individualizar el arranque del siglo III d.n.e., situando actualmente la propuesta en veinticuatro horizontes crono-estratigráficos comprendidos en nueve fases históricas (Fig. 2). Para este trabajo, nos centraremos en los doce primeros horizontes, comprendidos en las primeras cuatro fases referidas.

FASE I (*IN ABSENTIA*)

Desde las primeras periodizaciones propuestas, se contempló la posibilidad de la existencia de un asentamiento ibérico previo a la fundación urbana del arranque del último tercio/cuarto del siglo III a.n.e., defendido por la bibliografía tradicional sobre el yacimiento (Lafuente 1932: 8, 1934: 16-17 y 1959: 25-26; Figueras 1959: 47 y 141; Llobregat 1969: 54 y 1972: 68 y 71 y Llobregat y Tarradell 1969: 141-146) y amparado por la identificación de materiales arqueológicos cronológicamente atribuibles a los siglos V-IV a.n.e., con independencia de su filiación cultural e interpretación según los autores referidos. Pasando por alto el reconocimiento de que parte de estos materiales, depositados en el Museo Arqueológico Provincial de Alicante entre los años 30 y 60 del siglo XX, provenían de los alrededores del yacimiento y no del propio Tossal de Manises (Tarradell 1961: 7), lo cierto es que el reinicio de los programas de excavación desde los

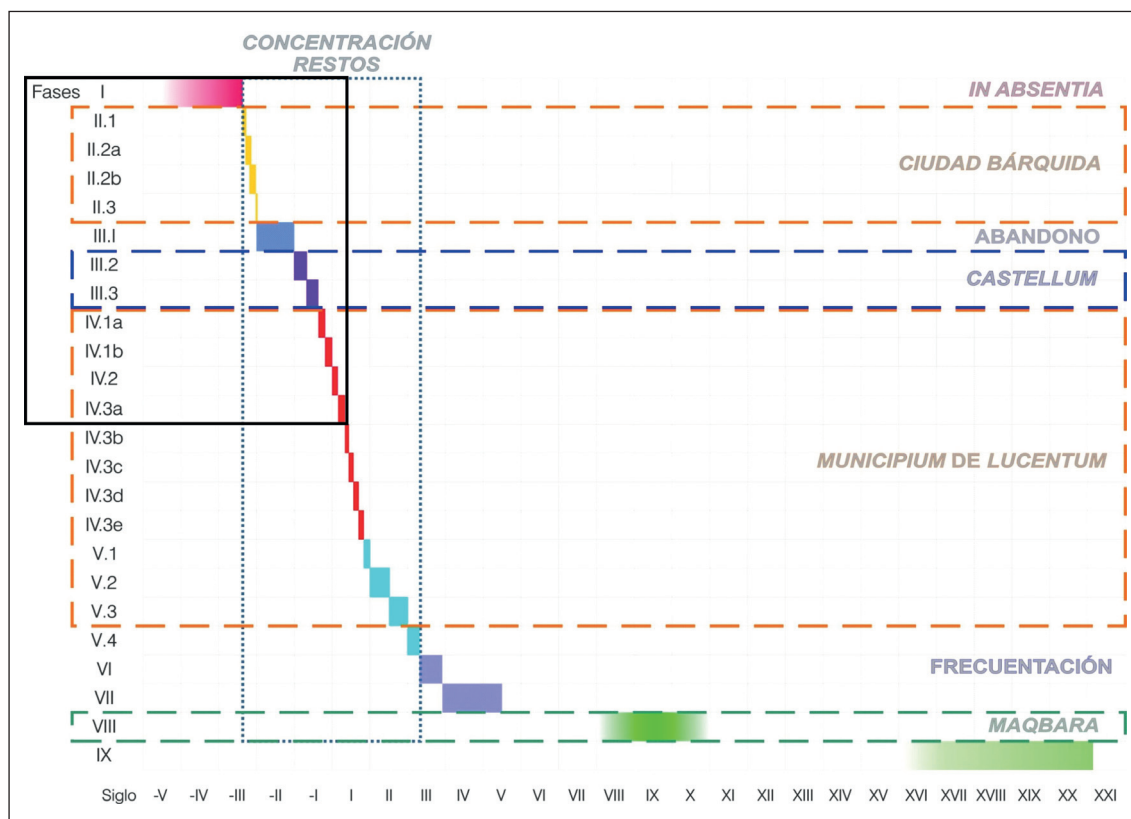


Fig. 2: Periodización actual del Tossal de Manises-Lucentum, con fases y subfases. Remarcadas en el ángulo superior izquierdo las que son objeto de análisis en este trabajo.

años noventa de la pasada centuria, han procurado un pequeño lote de restos cerámicos que apuntan a cronologías de época Ibérica Plena, distinguiéndose cuantitativamente de otros conjuntos de materiales pretéritos exhumados, fundamentalmente cerámicas a mano –desde el Neolítico hasta la fase del Bronce Tardío–, algún fragmento a torno, posiblemente del período Orientalizante, y útiles de piedra tallada y pulida que abarcan toda la Prehistoria Reciente, por lo que optamos, por profilaxis, no descartar absolutamente su posible existencia.

FASE II

A diferencia de la Fase I, la Fase II presenta como rasgo identificativo la existencia de una contrastada estratigrafía que, propuesta a inicios de la presente centuria, ha sido confirmada puntualmente en todas las intervenciones posteriores (p.e.: Olcina 2005 y Olcina *et alii* 2010, 2017, 2018: 111 y fig. 3 y 2020). Aunque este horizonte temporal esté cubierto por cuatro subfases estratigráficas, estas obedecen a tres momentos históricos claramente discernibles. El primero de ellos corresponderá a la fundación del enclave, pudiéndose diferenciar estratigráficamente con claridad el proceso de edificación de las defensas del primer proyecto urbano documentado –lienzos, torres y *proteichisma*, junto con estructuras trabadas con ellas (Cisterna Helenística I) y una serie de construcciones endebles, que creemos relacionadas con sus constructores (Fase II.1)– y la rápida urbanización que acto seguido irá adosándose a la cara interior de la cerca y obliterando las construcciones efímeras referidas (Fase II.2a), situándose el proceso en el arranque del último tercio/cuarto del siglo III a.n.e. Entre este momento y el de la destrucción de esta primera fase urbana, se detectan una serie de reformas que afectan solo a parte de las estructuras exhumadas, no

tratándose de un proyecto generalizado, ni siquiera sincrónico, del que rara vez podremos precisar fechas exactas de su ejecución, aunque su posición relativa entre la urbanización del enclave y su destrucción, en una horquilla temporal necesariamente breve, es evidente. Estas reformas arquitectónicas (Fase II.2b), no contempladas en el proyecto urbano original, oscilan entre las obras puntuales de pequeña envergadura y la gran intervención constatada alrededor de la Torre VIII, asociada a una reforma de cierta amplitud del sistema defensivo de la ciudad, que creemos tuvo lugar durante el desarrollo de la Segunda Guerra Púnica. Como consecuencia de esta se produjo el final violento de la ciudad (Fase II.3), pudiendo precisar que este evento, datado *ca.* 209 (Olcina *et alii* 2017: 316), tuvo una amplia afección, teniendo como consecuencia inmediata más visible el arranque de una larga fase de abandono.

Desde hace años defendemos que esta fase urbana obedeció a la intervención directa cartaginesa en el marco de una decisión estratégica de carácter regional, que implicó tanto el control de la costa al N de *Qrthdšt*, como de un excelente fondeadero y puente de penetración a las vías de comunicación interiores, ocupando además un papel destacado como punto fuerte de la ruta marítima entre las dos ciudades púnicas más preeminentes del E de *Iberia*: *Qrthdšt* e *Ybshm* (Olcina 2005: 164, n. 47 y 171-173 y Olcina *et alii* 2010: 234-235 y 2017: 286). Ello abunda en la idea de que la implantación territorial cartaginesa en el SE correspondió al afán de controlar militarmente el eje costero que de facto prolongó hacia el N la esfera de influencia tradicional de Cartago (Moret 2013: 38). Así, *Qrthdšt* y el Tossal de Manises se constituyeron como auténticas bases militares bárquidas, confirmando lo que las fuentes clásicas dejaban entrever: un programa ambicioso que modificaría en profundidad el equilibrio de fuerzas en el Mediterráneo Occidental, ayudándonos a comprender las causas que precipitaron la Segunda Guerra Púnica (Moret 2013: 42) y el alcance de las consecuencias del conflicto a su finalización. Desde esta perspectiva es a todas luces lógico que la suerte de la ciudad quedara ligada a la de la capital de los dominios bárquidas peninsulares, de modo que la caída de esta en manos de los romanos de Escipión, en el año 209 a.n.e., precipitará a nuestro protagonista hacia su fin (Olcina *et alii* 2017: 316 y 2020: 77 ss.).

FASE III

Dividida en tres subfases, este horizonte estratigráfico abarca cronológicamente entre finales del siglo III a.n.e. y el arranque del gobierno en solitario de Augusto, en los albores del último cuarto del siglo I a.n.e., correspondiéndose históricamente, según escuelas y corrientes, al período conocido como Ibérico Final, Ibero-romano o Tardo-republicano. Estos tres horizontes estratigráficos difieren significativamente del de Fase II, pues frente al carácter urbano que caracterizaba a esta, el rasgo principal de la Fase III es que no nos encontramos ante una entidad urbana, ni física ni jurídicamente, y ello tendrá sus consecuencias en los ritmos y pautas de formación del registro estratigráfico. Además, funcionalmente abarca dos momentos claramente distintos, que comprenden una larga fase de abandono y frecuentación esporádica, fechada entre finales del siglo III e inicios del I a.n.e. (Fase III.1), y su transformación en un *castellum* o *præsidium* para el control costero del tráfico entre *Dianium*, *Carthago Nova* y *Ebussus*, desde época sertoriana hasta el arranque del Principado, comprendiendo las fases III.2, concretada en la segunda mitad del primer tercio del siglo I a.n.e., y III.3, que ocupa el segundo tercio de la centuria (Olcina *et alii* 2014b).

No se ha hallado contexto alguno de habitación entre la fase de destrucción referida e inicios del siglo I a.n.e., aunque sí materiales muebles descontextualizados, por lo que hemos pasado en la secuencia de un siglo II a.n.e. mal caracterizado (Olcina 2005: 165 y Olcina *et alii* 2010: 245), a un siglo de vacío demográfico (Olcina 2009a: 43 y Olcina *et alii* 2014a: 202, 2014b: 135 y e.p. a). Este abandono es el causante de la falta de continuidad de la trama urbanística de época bárquida en la posterior ciudad romana, cuando asistiremos al trazado de un nuevo viario en época augustea que no coincidirá con el primigenio, derivado de la destrucción referida, del vacío poblacional del siglo II a.n.e. y de la función del

yacimiento durante la primera centuria previa al cambio de era (Olcina *et alii* 2014a y 2020), reflejándose en una verdadera ruptura urbana entre los dos proyectos ciudadanos atestiguados sobre el cerro, el bárquida y el altoimperial.

FASE IV

Dividida en ocho subfases, solo nos ocupan ahora las cuatro primeras, que comprenden desde inicios del Principado de Augusto hasta el de Tiberio, reflejando el arranque urbano del *municipium* de *Lucentum*. Será al final de este período contemplado cuando la instauración del Culto Imperial, las instituciones que le son propias y la definición del *ordo* augustal acabaron por definir los rasgos básicos de una sociedad plenamente romana, que completaba el proceso iniciado con la concesión del *ius Latii minor* –fórmula empleada para acceder a la ciudadanía romana mediante el *ius adipiscendæ civitatis Romanæ per magistratum* (García Fernández 2001: 150-151)– y, con ella, de la instauración del *ordo* decurional (Guilbert *et alii* 2019: 148 y Olcina *et alii* e.p. a), caracterizándose estratigráficamente por corresponder a la mayor pulsión constructiva detectada en el yacimiento desde la fundación urbana de época bárquida.

Su inicio se sitúa *ca.* 26 a.n.e. (Olcina *et alii* 2015), cuando se data la construcción del Foro I y el trazado de los ejes viarios principales a modo de *cardo* y *decumanus*, las calles de Popilio y del Foro, jalonados por *tabernæ* en distintos puntos de su recorrido (Olcina *et alii* 2014a: 206 y 2015: 257), estando estratigráficamente comprendida en la Fase IV.1a, cuando arranca el *municipium* de derecho latino citado por las *fontes* (Mela, *Chor.* II, 93; Plinio, *Nat. Hist.* III, 3, 19-20 y Ptolomeo, *Geogr.*, II, 6, 14). Tras esta, *ca.* 15 a.n.e., asistimos al arranque de la definición de la *forma urbis* lucentina, con el trazado del viario secundario y la edificación completa de las *insulæ* excavadas al E del foro (Fase IV.1b). Ya en época tardoaugustea se producirá la monumentalización del centro urbano del municipio, con la construcción de un nuevo complejo forense (Foro II) al que se asocian la edificación de las Termas de Popilio y del principal sistema de saneamiento de la ciudad (Fase IV.2). Finalmente, durante el Principado de Tiberio (Fase IV.3a) se constata una última pulsión edilicia que comprendió la reforma de las Termas de Popilio, la construcción del *area sacra* que configura junto con el foro tardoaugusteo (II) el Foro III, añadiéndose también entonces los primeros edificios al complejo forense altoimperial, la construcción de un nuevo alcantarillado que arranca desde la *Porta Maris*, cuando es posible que se erigieran las Termas de la Muralla incorporando unos avances técnicos no empleados en las Termas de Popilio, a sumar a la monumentalización de las puertas urbanas y la construcción suburbial de un embarcadero a los pies de la ciudad (*vid.* Olcina *et alii* e.p. a). En definitiva, toda una serie de intervenciones concentradas en unos pocos años que evidencian un potente programa constructivo que parece coincidir con la implantación y consolidación del sevirato augustal en la *civitas*. Ello abría la posibilidad a los libertos ricos, excluidos expresamente de las magistraturas urbanas y, por tanto, del *ordo* decurional, de practicar el evergetismo a cambio de honores personales y familiares, de los que sus descendientes se beneficiarán directamente (Mouritsen 2006: 258-260), abriéndoseles la posibilidad de promocionar socialmente.

III. LAS CERÁMICAS IBÉRICAS DECORADAS EN LA ESTRATIGRAFÍA DEL TOSSAL DE MANISES, DESDE SU ORIGEN HASTA ÉPOCA TIBERIANA

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, en el Tossal de Manises disponemos, en el estado actual de la investigación, de un registro estratigráfico que abarca toda la secuencia temporal comprendida entre finales del siglo III a.n.e. y el siglo III d.n.e. Este intervalo cronológico coincide con la eclosión en el Levante peninsular de la decoración vascular figurada, consecuencia del protagonismo adquirido por sus ciudades y sus élites, interpretándose esta cerámica figurativa temprana –tradicionalmente conocida por la historiografía como Estilo Narrativo, Edetano u Oliva-Llíria– como expresión del poder de las clases dirigentes de estos

proyectos políticos urbanos (p.e.: Bonet e Izquierdo 2004: 83; Grau 2005: 118; Aranegui 2007: 167 y 2012: 270 ss. y Bonet y Mata 2008: 153). Ya durante la Tardorrepública, estas primeras manifestaciones figurativas serán reemplazadas por un nuevo estilo pictórico –referido mayoritariamente por la historia de la investigación como Estilo Simbólico, Ilicitano o Elche-Archena²–, con un lenguaje expresivo diferente, proclive a la representación de seres fantásticos, y trasmisor de una nueva realidad social (Aranegui 2012: 273 y García Cardiel 2016: 141), que irá diluyéndose en el arranque del Imperio, cuando la ideología y la propaganda augustea establezcan unos nuevos modelos formales y conceptuales que se expandirán masivamente a lo largo y ancho de las provincias romanas, homogeneizando los lenguajes expresivos y las manifestaciones artísticas (p.e.: Zanker 1992: 103 ss.; Woolf 2004: 159 ss.; Wallace-Hadryll 2008: 144 ss.; Jiménez 2008: 353 ss. y Bustamante 2008: 186 ss.), coincidiendo así temporalmente con una serie de procesos de amplio calado definidos por la historiografía como helenización, latinización y romanización, plagados de matices e implicaciones que aquí no abordaremos.

Pese a que la secuencia estratigráfica del Tossal de Manises cubre este hiato temporal, no lo hace de forma uniforme, y ello se debe a varios factores. En primer lugar, como hemos visto a lo largo del segundo bloque de este trabajo, aunque las estratigrafías del yacimiento cubran todo el período mencionado, *grosso modo*, no lo hacen con la misma intensidad, ya que se alternan fases de ocupación vivaz, con otras de actividad más diluida e, incluso, con episodios de frecuentación esporádica y práctico abandono. A ello hay que sumarle el hecho, en segundo lugar, de que el enclave no mantuvo siempre la misma función, por lo que superficie y afección de las actividades tampoco se distribuyen en su estratigrafía de modo homogéneo, repercutiendo este hecho de forma directa en la formación del registro arqueológico. Finalmente, como ya hemos comentado en alguna ocasión (Olcina *et alii* 2017: 309 y 2020), solo detectamos un episodio destructivo generalizado que derivó en una fosilización masiva de materiales a finales del siglo III a.n.e., por lo que predominan los procesos tafonómicos en los que el tránsito de materiales desde sus contextos de uso a su fosilización arqueológica discurrió de forma paulatina y de modo fragmentario; a ello debemos sumar el análisis crítico de la formación de la estratigrafía del yacimiento, en cuyas regularizaciones y facies constructivas se ha detectado el uso recurrente de vertederos como material de relleno. Este hecho genérico advertido en otros enclaves (p.e.: Carreras 1998: 151 y Tarrats 2000: 131), supone un aporte adicional de material fuera de circulación a los contextos analizados, ignorando si afecta total o parcialmente a los denominados materiales residuales (Terrenato y Ricci 1998), pues salvo casos muy puntuales (p.e.: Olcina 2009b), no disponemos de estudios en profundidad sobre la *vida útil* de los materiales analizados (Kopytoff 1991), que expliquen las supuestas pervivencias detectadas.

III.1. FASE I (*IN ABSENTIA*)

Entre los componentes del lote asignado *a priori* a esta fase son fácilmente distinguibles las importaciones, especialmente restos cerámicos de contenedores púnicos peninsulares y ebusitanos –de las formas T1213 y T1312 (Ramón 1995: 168)–, así como de Cerdeña –del tipo T4113 (Ramón 1995: 188)– y restos de ánforas magno-grecas (Vandermersch 1994), a los que podemos sumar ejemplares de barniz negro ático –*lekánai*, *kýlikes*, *kýlikes-skýphoi*, *kántharoi* y *phiálai*– y de figuras rojas de la misma procedencia –*kratéres* y *kýlikes*–, que apuntan a un horizonte cronológico que abarca los siglos V-IV (Sparkes y Talcott 1970 y Py *et alii* 2001: 267 ss.).

Junto a ellos, existe un pequeño conjunto de cerámicas ibéricas que remiten a *estilos decorativos* presentes en la necrópolis de La Albufereta –especialmente del “primer estilo” (geométrico simple) y

² Una mera etiqueta, al igual que la del estilo decorativo citado con antelación, que no sirven para cubrir el complejo panorama actual sobre este tipo de decoraciones vasculares (Tortosa 2006: 97), más allá de estar fijadas en el imaginario colectivo y permitírnos separar con nitidez el análisis de ambas producciones vasculares.

algunos de los del “segundo estilo” (geométrico complejo) del área cementerial aledaña (Verdú 2015: 17-179, fig. 3.134)–. Estos han de buscar buena parte de sus paralelos en las series cerámicas de los cercanos yacimientos del Tossal de les Basses (Alicante) o de la Illeta dels Banyets (El Campello), ocupados ambos entre el siglo V y la primera mitad del siglo III, estando, por el contrario, o ausentes o presentando valores testimoniales en los registros del Tossal de Manises (Olcina *et alii* 2020: 87). En contraste, otro bloque de estas representaciones están perfectamente plasmados en los repertorios decorativos del yacimiento, primordialmente parte de los motivos del “segundo estilo” (geométrico complejo) y mayoritariamente los del “tercer estilo” (figurativo simple) de La Albufereta, hecho que creemos apoya la interpretación de la necrópolis como área funeraria de dos enclaves urbanos sucesivos en el tiempo (Verdú 2015: 55 y 482-483 y Olcina *et alii* 2020: 87).

Cerraría este conjunto de material “antiguo” del Tossal de Manises un grupo de recipientes cuyas formas y atributos no se corresponden con la cultura material local predominante en su Fase II. Está dominado por fuentes con asas de espuerta en cerámica común ibérica o ánforas locales con el hombro peinado, bien atestiguadas en los asentamientos algo más antiguos y próximos del Tossal de les Basses y La Illeta dels Banyets (López Seguí 2000: 247; Rosser y Fuentes 2007: 108 y Soria y Mata 2016: 628-630, fig. 5), o La Alcudia (Moratalla 2004-2005: 94 ss.), siendo la tónica general que sus componentes presenten una notable fragmentación, por lo que solo partes muy concretas entre las recuperadas son las que nos permiten su clasificación formal.

No obstante, existe una notable excepción a la norma general, protagonizada por la imitación de una crátera hallada en el contexto de destrucción de finales del siglo III a.n.e. (Fig. 3.1) pero perteneciente a este conjunto de materiales con fechas de producción anteriores a las secuencias estratigráficas disponibles (*vid.* Olcina 2009b). Su forma recuerda, por una parte, a las cráteras de campana áticas, aunque algunos detalles la acercan al modelo de crátera de cáliz de la misma procedencia, por lo que creemos que es una interpretación híbrida de los dos tipos de crátera en la que se conjuga el perfil de las de campana, ligeramente deformado, y una posición de asas más propia de las de cáliz. Pese a que ambos prototipos áticos arrancan su producción hacia finales del siglo VI a.n.e., la inexactitud de la reproducción la situaría en un momento avanzado del siglo IV a.n.e., fecha tardía que convendría a la presencia del friso superior de motivo vegetal; pero el fondo de pintura blanca la encuadraría mejor a finales del siglo V a.n.e., por lo que una fecha comprendida entre finales del siglo V a.n.e. y mediados del siglo IV a.n.e. parece la más plausible para el momento de su producción, otorgándole así algo más de siglo y medio de uso en el momento del final de su vida útil (Olcina 2009b: 109).

El problema con este conjunto de materiales radica en que aparecen muy esporádicamente y siempre descontextualizados, ya que en todo el extremo oriental intervenido la secuencia arrancará siempre, como muy pronto, a inicios del último tercio/cuarto del siglo III a.n.e., en la Fase II. Si bien no podemos descartar tajantemente la existencia de un establecimiento previo, lo cierto es que en ninguna de las recientes intervenciones han sido detectados niveles arqueológicos anteriores al horizonte de fundación urbana del período bárquida, asentando todos los estratos de este momento sobre el substrato rocoso o sedimentos naturales (Olcina 2005: 158 y Olcina *et alii* 2010: 232 y 2017: 288), hecho que parece confirmar los datos de las intervenciones de los años 30 y 60 del pasado siglo, así como las actuaciones más recientes, especialmente las de los años 2014, 2017 y 2018 (Olcina *et alii* 2018: 114 ss. y 2020: 59-60). Estos ítems, además, presentan una notable concentración en los rellenos de la primera muralla y en las regularizaciones que la acompañan al interior del enclave, marcando el inicio de la primera fase urbana del yacimiento (Olcina *et alii* 2010: 231-232 y 2017: 292), pareciendo fruto del acarreo desde puntos cercanos a la obra, preferiblemente de las zonas llanas aledañas, sin descartar totalmente la posibilidad de que proceda de otros puntos del cerro. Ni tan solo la cima, señalada anteriormente como el único punto donde era posible plantear la existencia de niveles prebárquidas (Olcina 2005: 157-158 y n. 27 y Olcina *et alii*

2010: 232), con reservas, ha resistido la revisión de contextos y materiales realizada (Olcina *et alii* 2017: 302 y 2020: 74-75), reproduciendo la secuencia conocida del resto del yacimiento.

En conclusión, en el estado actual de la investigación, no hay datos fiables para postular un asentamiento ibérico del siglo IV y los dos primeros tercios del siglo III a.n.e. en toda la superficie que abrazará la cerca defensiva implantada en aquella fecha, por lo que la Fase I de nuestra periodización, *in absentia*, sigue a fecha de hoy sin presentar evidencia estratigráfica alguna que nos permita su defensa, si bien por prudencia preferimos seguir contemplando la posibilidad de su existencia, aunque asumamos la tesis más probable de que este conjunto de materiales obedezca a los aportes constantes detectados en el yacimiento desde el mismo momento de su fundación, en Fase II.

III.2 FASE II

Respecto al tema que nos ocupa, dos son los momentos especialmente relevantes de este horizonte temporal, situándose a inicios y al final del mismo. En su arranque (Fase II.1), entre los materiales recuperados de la edificación de las defensas del primer proyecto urbano, destaca el fragmento de un pequeño *kálathos* con decoración vegetal compleja (Olcina 2005: 162, n. 38 y Olcina *et alii* 2010: 242). La misma forma del recipiente (Fig. 3.2) no es frecuente en

el Tossal de Manises, que suele presentar prototipos bastante más estandarizados de este tipo cerámico, al igual que ocurre en la necrópolis aledaña de La Albufereta (Verdú 2015: 189, fig. 3.147). Por lo que respecta a la decoración, esta puede adscribirse al Estilo I del convencionalmente definido como estilo Oliva-Llíria, Edetano o Narrativo (Pérez Ballester y Mata 1998: 232 ss.), ya que si bien es cierto que no hemos encontrado paralelos exactos de la composición, sus partes integrantes son claramente reconocibles. Ello es así tanto en el caso de la serie de roleos verticales que define la metopa identificada, como en el del modelo floral longitudinal calado conservado precariamente, intuyéndose sus sépalos, con abundantes paralelos en *Edeta* (Bonet 1995: figs. 38, 43, 54, 57, 60, 61, 68, 84, 99, 131 o 132 y Mata *et alii* 2010: 61, fig. 57 y 110, fig. 100A, n.º. 26 y 27), identificándose hacia el Sur motivos más esquematizados, en los yacimientos cercanos de La Escuera (Nordström 1967: 23, fig. 15 y 1973: 243, fig. 33) y las proximidades de La Alcudia, en la tumba del Parque Agroalimentario de Elche, conocida como la tumba de Hacienda Botella (Martínez 2001: n.º. 13 y Tortosa 2003: 175, fig. 6 y 2007: 181 ss.).

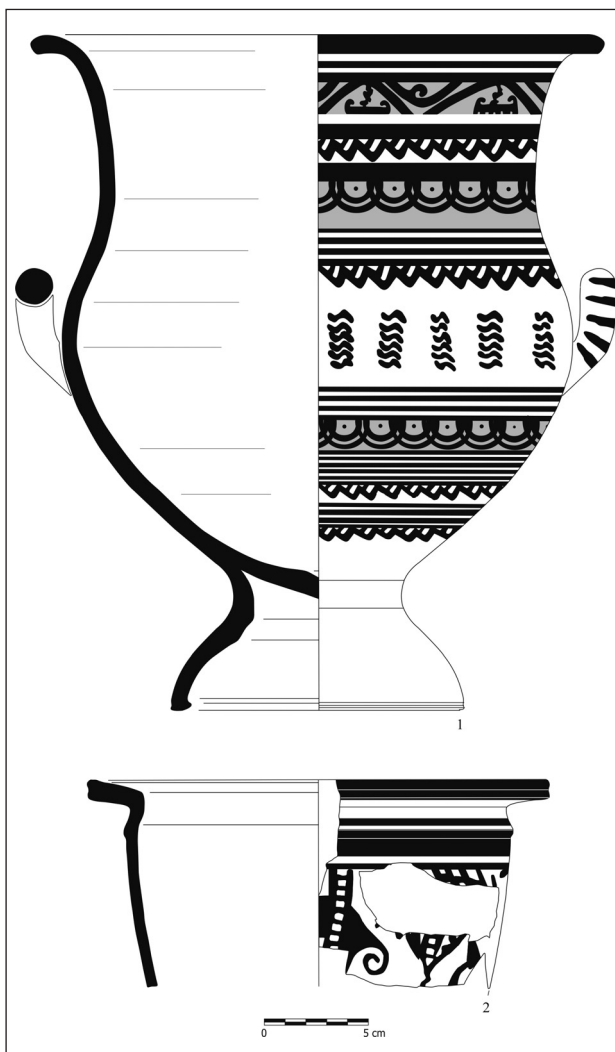


Fig. 3: *Kratér* obliterada en un contexto datado ca. 209 a.n.e. y fabricado en Época Ibérica Plena (1) y ejemplar de *kálathos* localizado entre los niveles de fundación de la muralla de fase bárquida (Fase II.1), estratigráficamente el más antiguo de los localizados en el yacimiento (2).

El resto de la cerámica decorada ibérica de este horizonte presenta ya los motivos geométricos que serán propios y característicos de esta fase, caso de filetes, bandas, motivos curvilíneos, cenefas de rombos encadenadas, líneas onduladas paralelas, trazos rectilíneos paralelos, los círculos, semicírculos, segmentos de círculo concéntricos y los semicírculos secantes, así como los dientes de lobo, incorporándose con la edificación del interior del yacimiento los rombos aislados, los costillares, tejadillos y melenas, las cenefas de eses y las espirales, haciéndolo poco después, antes de la destrucción referida, los grupos de puntos.

Cronológicamente, la subfase en la que fue localizado el fragmento ha podido datarse hacia el arranque del último tercio/cuarto del siglo III a.n.e. (Olcina 2005, 2009a y Olcina *et alii* 2010, 2017 y 2020) por la presencia de un ejemplar de ánfora centromediterránea del tipo T5232 –que arranca su producción a inicios del último tercio del siglo III a.n.e. (Ramón 1995: 199)–, a los que hay que sumar en el centro del enclave un conjunto relativamente abundante de fragmentos informes de ánforas púnicas centromediterráneas africanas y ebusitanas, con las que arranca aquí la secuencia. Estas aparecen acompañadas de un lote de barniz negro del Grupo de las Pequeñas Estampillas, mayoritariamente representado por forma L. 27ab –iniciada en el siglo IV y que perduraría hasta finales de la tercera centuria a.n.e. (Ferrandes 2008: 368-370 y Stanco 2009: 159)–, fragmentos informes de campaniense A napolitana –formas L. 27ab, L. 28ab y un fragmento de plato de la forma L. 36, así como una forma cerrada no identificada–, que acompañan a diversos fragmentos informes de barniz negro púnico de procedencia centromediterránea (*vid.* Bechtold 2007: 561-566 y 2010: 39-41 y Maritan *et alii* 2019) –entre los que se identifica una copa L. 28ab y un posible ejemplar de plato de pescado L. 23–. Junto a ellas identificamos producciones de Ibiza, de cocción reductora y barniz negro, y un fragmento informe de probable procedencia calena, de tipo arcaico. Entre las cerámicas comunes y de cocina importadas se catalogan fragmentos informes de producciones púnicas norteafricanas, así como la base de un mortero púnico-ebusitano de la forma AE-20/I-167 –fabricada desde el siglo IV a.n.e., hasta la centuria siguiente (Ramón 2011: 183, 2012a: 238 y 2012b: 589)–.

Esta subfase fue inmediatamente obliterada por la urbanización al interior del enclave (Fase II.2a) que, insistimos, estratigráficamente sucede a la Fase II.1, aunque forme parte del mismo proceso histórico de construcción del enclave, si bien los registros cerámicos indican un momento inmediato pero ligeramente posterior. Materialmente se caracteriza por la presencia del tipo T8131, fabricado en la cercana *Ybšm* entre los años 250 y 200 a.n.e. (Ramón 2012a: 238)–, acompañado por ejemplares gadiritas del tipo T8211 –de entre finales del siglo IV a.n.e. y mediados del siglo II a.n.e. (Sáez 2008: 501)– y centromediterráneos de las formas T5232, T7112 –datándose actualmente sus prototipos sicilianos entre los años 270-240 a.n.e. (Bechtold 2015: 10 y tab. 1), haciendo coincidir el final de su producción con la anexión de la isla a la órbita romana, pudiendo haber seguido fabricándose el tipo norteafricano algunos años más– y T5231 –características del último cuarto/quindenio del siglo III y del primer cuarto de la centuria siguiente (Ramón 1995: 198)–, que marcan el final de la Fase II.2a (Olcina *et alii* 2017: 249), completando el repertorio anfórico los primeros fragmentos informes de ánfora greco-italica identificados en la secuencia, con un borde tipo BD1 presente en los tipos MGS V y MGS VI (Pascual y Ribera 2013: 241).

En cuanto a las vajillas de mesa, se detectan fragmentos informes de producciones itálicas de barniz negro del siglo III a.n.e., posiblemente de origen etrusco; mientras tanto, en campaniense A, se identifican fragmentos informes y de la forma L. 27ab, apareciendo en la estratigrafía los tipos L. 27c y L. 34b, que arrancan su producción ca. 225 a.n.e. (Vivar 2005: 25, 32 y 34), confirmando la aparición de las formas propias de la fase antigua de los barnices negros del área napolitana en el último cuarto de la centuria (Morel 1998: 247; Cibecchini y Principal 2002: 656 y Ruiz 2008: 671-672), de forma paulatina. Entre las producciones ebusitanas oxidantes de barniz negro detectamos fragmentos informes y un ejemplar de la forma HX-1/54, datada en contextos de tercer cuarto del siglo III a.n.e. en Ibiza (Ramón 2012a: 232, n. 50 y 2012b: 586 y 596), que acompañará a fragmentos informes de cerámicas grises ampuritanas y un ejemplar

de la forma 81 (L. 36) de los talleres de Rosas – fechada en pleno siglo III a.n.e. (Puig 2006: 361)–. Serán las producciones centromediterráneas las más abundantes de esta fase, identificándose vasos de las formas L. 23, L. 25/27, L. 26, L. 27ab, L. 28ab, L. 31, L. 42, así como un ejemplar similar al tipo ebusitano HX-1/53, que acompañarán a fragmentos de mortero púnico de producción centromediterránea y a *lopades* y platos-soporte de cocina de fábrica norteafricana.

La facies material de Segunda Guerra Púnica seguirá configurándose con las formas aportadas por una serie de reformas puntuales que anteceden a la destrucción del enclave, ofreciendo, pese a su aleatoriedad espacial y temporal, suficientes indicios que demuestran una evolución de la cultura material del asentamiento (Fase II.2b). Los contenedores púnico-ebusitanos pasarán a ser dominados por la forma T8131, detectándose dos ejemplares correspondientes a formas evolucionadas del tipo que se alejan de los rasgos formales de su variante “clásica”, apuntando hacia los trazos morfológicos propios de su sucesor, el T8132, aunque sin alcanzarlos. Esta evolución se detecta en un elevamiento de los bordes, puesto en evidencia en el taller FE-13 –datado entre el 225 y el 210 a.n.e. (Ramón 1998: 164)–, en donde se va reflejando el paso de los labios engrosados al exterior y de sección oval hacia formas triangulares y de relativa altura, apareciendo el tipo T8132 en la última década del siglo III a.n.e. (Ramón 1998: 169-171), como también se atestigua en la cercana Cartagena (García Lorca y Jiménez 2007: 110). Entre las ánforas greco-italicas se identifican fragmentos de la forma MGS VI, fabricada desde mediados del siglo III a.n.e. (Pascual y Ribera 2013: 243), estando las producciones púnicas representadas por fragmentos de la forma T8211 y la aparición de los tipos T9111 (Olcina *et alii* 2018: 114) y T12111 del área del Estrecho. En cuanto a las vajillas de mesa, se identifican manufacturas ebusitanas de pasta oxidante –tipos HX-1/54 y L. 27ab–, producciones de barnices negros púnicos centro-mediterráneos –formas L. 23, 26, 27ab, 28ab, 48 y 55–, cerámicas de los talleres de Rosas –representadas por fragmentos informes– y apareciendo en campaniense A los tipos L. 23, 33a, 33b, 34a, M. 49B y M. 68bc.

A diferencia de las fases anteriores, constructivas, donde el material se incorpora progresivamente al registro arqueológico, en la última subfase (II.3) asistimos a la fosilización súbita y masiva del repertorio cerámico en uso, ejemplificado en el hallazgo de abundantes formas fragmentadas, pero completas, asociadas a estratos cenicientos y sepultadas por los derrumbes tanto de estructuras domésticas como militares. Con el estudio en proceso, avanzaremos que el material ibérico, como en toda la secuencia descrita, es abundantísimo, estando todas las clases representadas y eclosionando sobremanera las decoraciones vegetales complejas, sumándoseles ahora las figurativas, con la introducción plena del Estilo II (Pérez Ballester 1997: 154-156 y Pérez Ballester y Mata 1998: 232-233), del que ya se había dado a conocer un *oinokhóe* con dos jinetes enfrentados (Olcina 2007: 75) y que domina el conjunto analizado. En el nivel de destrucción han aparecido *píthoi*, *kálathoi*, *lebêtes*, *phiálai*, *ólpai* y *oinokhóai* con frisos de hojas, flores y figuras semejantes a la producción de La Serreta, aunque no con las características técnicas del alfar de L'Alcavonet (Grau 1998-1999: 77), aún asumiendo que, pese al evidente parentesco estilístico que muestra una corriente artística común de los territorios edetano y contestano, cuando lo ha permitido su estudio, se han mostrado como producciones claramente individualizables (Grau 1998-1999; Guérin 2003: 340 y Fuentes 2006).

Sin ánimo de ser exhaustivos, entre los ejemplares recuperados destaca un gran *pithos* con un jinete mostrado como metopa (Fig. 4), que lleva en una mano una fusta con la que parece azotar al caballo, envuelto en un exuberante friso vegetal y que remite como paralelo, en la escena del caballero, a una tinaja del Tossal de la Cala (Morote 1984: 66, fig. 1). Usando estos grandes contenedores como lienzos encontramos representaciones geométricas y vegetales (Fig. 5), también documentadas en contenedores de tamaño más reducido (Fig. 6.1), identificándose también los característicos platos de peces (Fig. 6.2), en este caso con claras concomitancias con ejemplares del Tossal de Sant Miquel de Lliria (Bonet 1995: 103, fig. 37) y su universo simbólico (Aranegui 2007: 178-179).



Fig. 4: *Pithos* localizado en el nivel de destrucción de fase bárquida (Fase II.3), con detalle del jinete que destaca en su decoración.

En cuanto a las importaciones que acompañan a estas piezas, el conjunto de las ánforas ebusitanas está dominado ampliamente por la forma T8131, acompañada de una PE-22 –forma que arrancará en el siglo V y verá su fin a inicios del siglo II a.n.e. (Ramón 2012a: 238)– y una T8132 (*vid. supra*). Las ánforas greco-italicas aparecen dominadas por el tipo MGS VI, siendo mucho más abundantes los ejemplares púnicos, entre los que destacan dos tipos, las T5231 centromediterráneas y las T9111 del área gaditana –cuyo inicio de producción se sitúa en el último tercio/cuarto del siglo III a.n.e. (Sáez 2008: 498)–. Gozarán de menor representación numérica las formas T7211, T8211, T11213, T12111, así como dos imitaciones, una de ánfora de tipo greco-italico producida en la Bahía de Cádiz –que comenzarán a fabricarse hacia mediados de la tercera centuria (Sáez y Díaz 2007: 198)– y una réplica de ánfora griega de origen centromediterráneo, probablemente siciliana (*vid. Olcina et alii* 2017: 310).

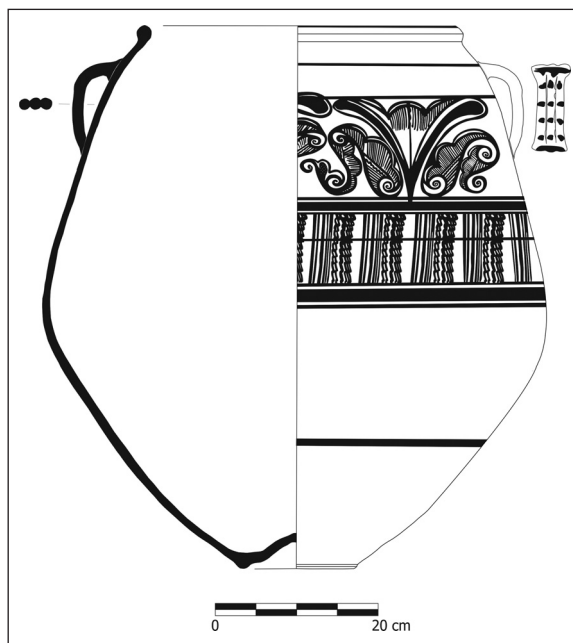


Fig. 5: *Pithos* localizado en el nivel de destrucción de fase bárquida (Fase II.3), con decoración vegetal compleja del Estilo II.

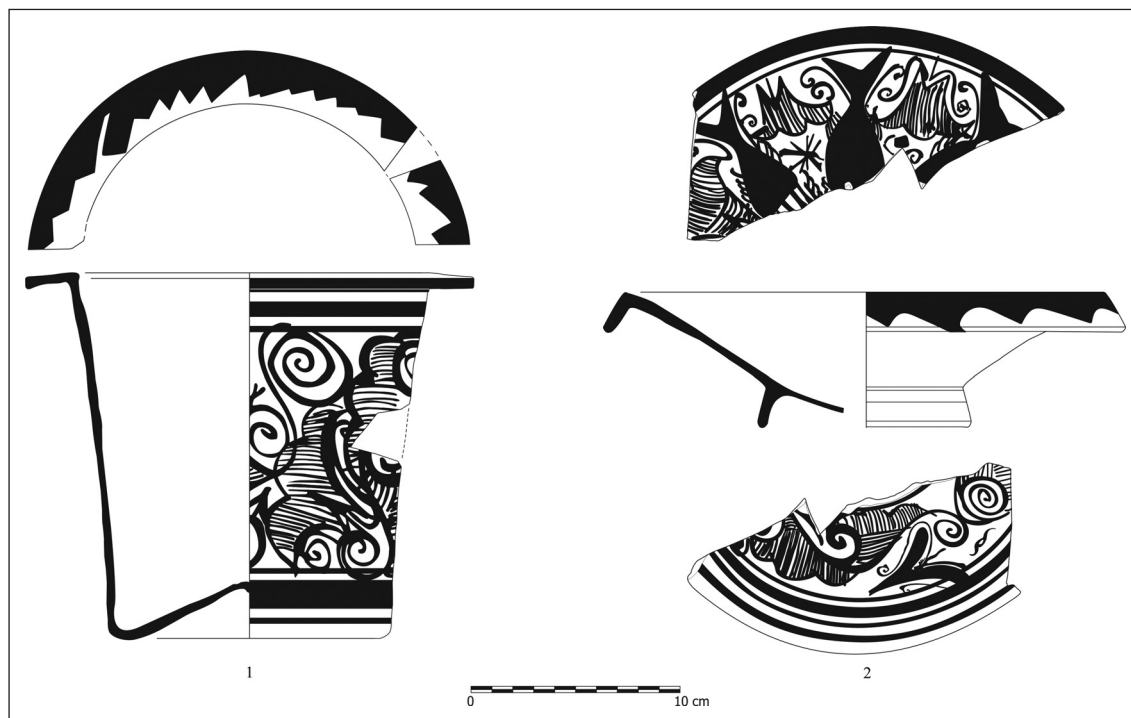


Fig. 6: Fase de destrucción bárquida (II.3), ejemplos de decoraciones del Estilo II.

En referencia a las vajillas finas, se identifican ejemplares ebusitanos de cocción reductora y engobe negro de las formas L. 27ab y 33b; en cuanto a los barnices negros centromediterráneos predominan los ejemplares de platos de pescado (L. 23), completando el conjunto las formas L. 27ab, 45, 55, así como un cuenco similar a la HX-1/53 ebusitana. De los talleres de Rosas se identificaron fragmentos de un craterisco (F40), fabricado desde *ca.* 300 a.n.e. hasta el final de la producción de *Rhode*, a comienzos del siglo II a.n.e. (Puig 2006: 347), fechas que coinciden con las de una jarrita del tipo Aranegui 2 de la costa catalana (Aranegui 1987: 89). Será sin duda la campaniense A la que ahora adquirirá el protagonismo principal entre las vajillas de mesa, tanto cuantitativamente como en variedad formal, atestiguándose ejemplares de los tipos L. 23, 27ab, 27B (=27c), 28ab, 33a, 33b, 36 –una con grafito latino [TR]–, 42Bc, 45, M. 49a, M. 68bc y F1311, a las que hay que sumar una lucerna helenística de barniz negro de la forma Ricci D (Ricci 1974: 215), del siglo III a.n.e., completando el conjunto una unidad de bronce de clase VIII, tipo II-I, emitida hacia el 221 a.n.e. (Villaronga 1994: 69, n.º 45), y otra de la clase X, tipo I-I, acuñada entre los años 218 y 206 a.n.e. (Villaronga 1994: 70, n. 52 y 53).

Es importante insistir que, en el caso del Tossal de Manises, la aparición de este tipo de decoraciones, siendo propia del último cuarto del siglo III a.n.e., se concentra abrumadoramente en el final de la Fase II y de la etapa bárquida. Este evento se fue señalado en origen *ca.* 200 a.n.e. (Olcina 2005: 162 y Olcina *et alii* 2010: 240), pudiendo precisarse con posterioridad hacia el 209 a.n.e., en el marco de la conquista romana de las posesiones bárquidas del Sureste peninsular y, en concreto, en el marco de la captura de *Qrthdšt* por Escipión (Olcina *et alii* 2017: 312 ss.), fruto de una verdadera *oppugnatio*, con todas sus consecuencias (*vid.* García Riaza 2012: 162, con bibliografía al respecto).

III.3. FASE III

La destrucción que marcó el final de la primera fase urbana detectada en el yacimiento, analizada líneas arriba (Fase II.3), será seguida por un largo episodio de abandono, en el que solo se atestiguan frecuentaciones esporádicas (Fase III.1). A día de hoy es indudable la existencia de materiales arqueológicos datados en el siglo II a.n.e. en el Tossal de Manises, ya analizados parcialmente por J. Molina (1997: 85 ss.), a los que podríamos añadir las T7431 púnicas y las MGS VI evolucionadas, exclusivas del siglo II a.n.e., al igual que todas las formas de campaniense A media y B de Cales antiguas y medias documentadas en las tres últimas décadas, entre otras. El rasgo más significativo respecto a las producciones decoradas ibéricas es la total ausencia de ejemplares atribuibles al llamado estilo Simbólico, Ilicitano o Elche-Archena en las unidades estratigráficas adscritas a este intervalo, siendo muy frecuente, por el contrario, la aparición de restos de ejemplares del llamado estilo Narrativo. Estos, no obstante, pertenecen en su inmensa mayoría al conjunto de materiales afectados por la destrucción de Fase II.3, removidos y desplazados por las alteraciones post-deposicionales relacionadas con el post-abandono del enclave tras el evento que lo destruyó, y de las frecuentaciones detectadas, mostrando los últimos datos su afección a lo largo de más de un siglo (Olcina *et alii* 2018: 112 y 115).

La situación se verá alterada significativamente a finales del primer cuarto del siglo I a.n.e., cuando se reocupa y refortifica el enclave. La Fase III.2 arrancará con la construcción del perímetro amurallado, aprovechando los restos de las defensas arruinadas de época bárquida contra las que se adosará, ofreciendo, pese a lo parco del registro, notas de interés. Sin duda, la identificación de producciones campanienses A y B campanas en sus variantes tardías delimitan un arranque para esta fase y la construcción de la segunda muralla ya en el siglo I a.n.e., dato que viene reforzado por la presencia de imitaciones en barniz negro de pasta gris de formas originales inauguradas con la producción siciliana conocida como campaniense C. Aunque esta se documenta en niveles del siglo II a.n.e. en *Carthago Nova* (Ruiz 2004: 96 ss.) o *Tarraco* (Díaz 2013: 114) –al igual que las de barniz negro de pasta gris, también en ambos yacimientos (Pérez Ballester 2008: 266 y Díaz 2013: 174 y 213)–, en distintas ocasiones se ha señalado su carácter excepcional para la segunda centuria a.n.e. (Pérez Ballester y Berrocal 2007: 153), explicándose su presencia en las citadas *urbes* tanto en relación con su posición como puertos principales como por el hecho de albergar importantes contingentes de población itálica, aunque D. Malfitana (2011: 191 y ss. y 2014: 337 y n. 17) insista en que no fueron objeto de comercio a larga distancia hasta el siglo I a.n.e.

En el caso del Tossal de Manises, esta adscripción al siglo I a.n.e. queda fuera de toda duda al datarse el inicio de los prototipos de la copa L. 18 o 19 hacia el 100-75 a.n.e., que han llevado a M. A. González (2005: 74 y 75) a proponer una cronología para la Península de las dos formas en campaniense C que comprende los tres últimos cuartos del siglo I a.n.e., de acuerdo con los datos proporcionados por *Pollentia*, donde se fechan en el intervalo 80-20 a.n.e. (Principal y Sanmartí 2007: 260, n. 1), identificándose para este mismo yacimiento una producción de vajillas finas de barniz negro de pasta gris, que reproduce las formas L. 18 y 19, ya operativo a comienzos del I a.n.e. (Principal y Sanmartí 2007: 264 y 265). En este mismo sentido debemos referirnos al ejemplar en rojo pompeyano de la forma Luni 1 hallado en el sondeo de la Torre VI, que para el caso de *Valentia* se ha situado plenamente ya en el siglo I a.n.e. (Ribera y Marín 2003-2004: 278). Junto a ellas aparece un fragmento de cerámica ibérica, identificándose el ala de un ave del llamado Estilo I Ilicitano (Tortosa 2004: 169), acompañada de otros fragmentos del mismo estilo decorativo difíciles de interpretar, pero que denotan su presencia en el registro desde el mismo momento de arranque de la fase.

Ya al interior del enclave, sobre los derrumbes y abandonos referidos, la secuencia se inaugurará, bajo el solar del posterior foro municipal, con ejemplares de las formas L. 5 y 5/7 en campaniense A tardía –y su imitación en barniz negro ebusitano de cocción reductora (Ramón 2012b: 609)–, acompañadas de fragmentos informes de la misma producción, restos de ánforas campanas Dr. 1A y Dr. 1B, una jarra

bicónica de cerámica gris de la costa Nordeste catalana –de la forma Aranegui 6, fechada en el primer tercio del siglo I a.n.e. (Castanyer *et alii* 1993: 395)–, y una cazuela itálica de la forma Celsa 79.106, abundante en contextos sertorianos (Aguarod 1991: 119), junto con platos-tapadera Celsa 80.8145, de la misma producción. En el sector más oriental del yacimiento esta fase arrancará con la presencia de platos L. 5/7 y copas M. 113 en campaniense A tardía; abundan las calenas tardías –identificándose las formas L. 1, 3, 5 y 10–, documentándose a su vez fragmentos informes de barnices negros de pasta gris y vasos de los tipos My. I y II en paredes finas itálicas. Los ejemplares mejor representados en cocina itálica son las formas Vegas 14, Celsa 79.28, Celsa 84.135961 y, especialmente, la Celsa 80.8145, acompañando a esporádicas Dr. 1B y a un ejemplar de ánfora brindisina ovoide del tipo Apani III (Palazzo 1989), a sumar a otro identificado en las murallas, siendo el contenedor anfórico mejor representado en el sector el ánfora neopúnica T7433, producida en los talleres del Estrecho de Gibraltar (Ramón 1995: 212-213).

Será precisamente al interior del espacio murado donde se concentran las cerámicas ibéricas con decoración figurada, localizándose tanto ejemplares del llamado estilo Narrativo como del llamado Ilicitano. Obviamente su coexistencia obedece a los procesos de formación del registro arqueológico y, en este caso concreto, se asocia a las remociones identificadas al interior del yacimiento, motivadas por su reocupación, que alteraron estratigráficamente los niveles subyacentes, haciendo “emerger” hacia la superficie abundante material residual, fácil de identificar tanto entre las cerámicas importadas como entre las decoraciones figuradas ibéricas propias de la Fase II (Fig. 7.1), temática y estilísticamente diferentes de las propias de la

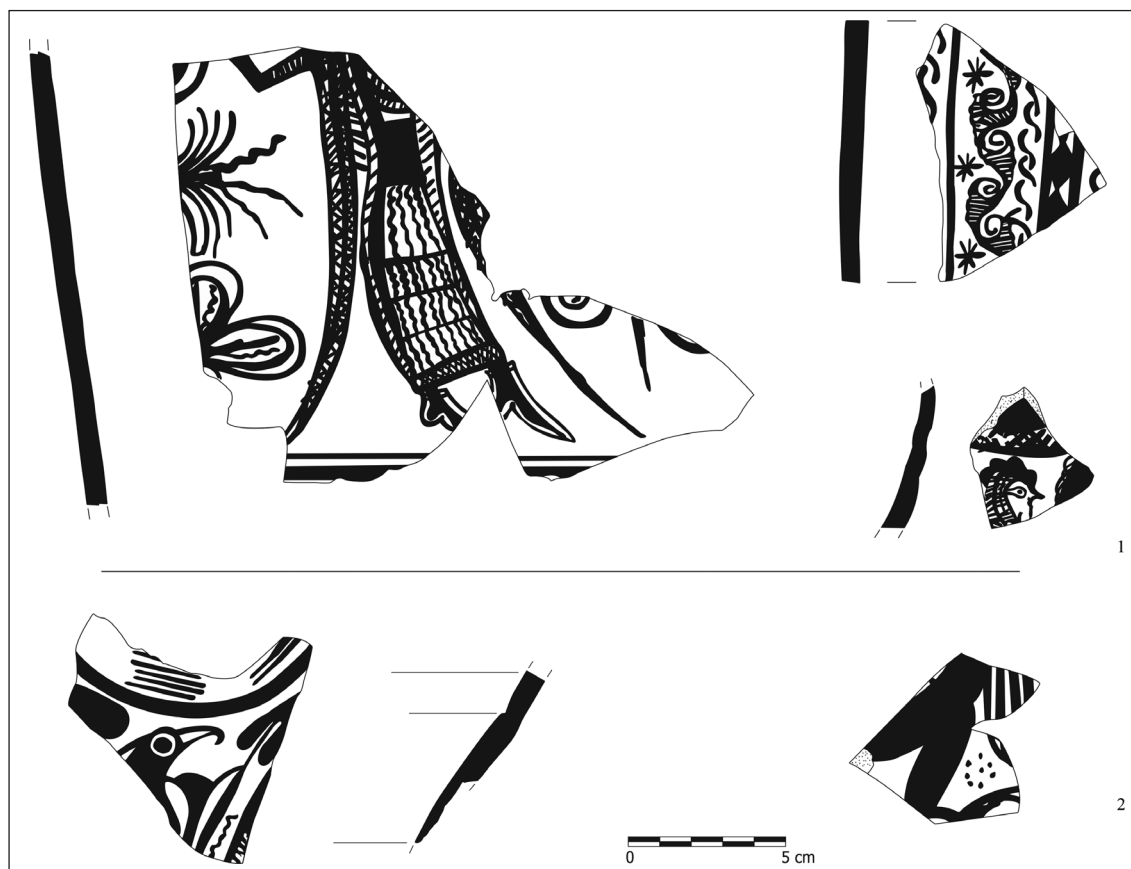


Fig. 7: Materiales identificados en el largo post-abandono que siguio a la destrucción de finales del siglo III a.n.e., correspondiente a la Fase III.1 (1), y primeros ejemplares identificados con la reocupación del enclave (2), iniciada en época del conflicto sertoriano (Fase III.2).

Fase III.2 (Fig. 7.2). Entre estas se identificarán ya sus aves típicas, los prótomos alados, elementos vegetales como las hojas de hiedra estilizadas y motivos de relleno, como los zapateros, los ajedrezados y las rosetas. Se documentan preferentemente los soportes pequeños (Fig. 8), aunque puede deberse simplemente a un problema de fragmentación de las piezas y su identificación, desatacando en los estratos superiores de la fase, marcando el tránsito entre el primer y el segundo tercio de la centuria, la aparición de las imitaciones de las formas de paredes finas My. I-II y X (Fig. 9) –tipo XI de M^a M. Ros (1989: 107-109) y 12.2.2 de T. Tortosa (2004: 160-161)–, con las que aparece en el yacimiento el Estilo II Ilicitano (Tortosa 2004: 174 ss.), aumentando el número de tipos imitados en producción local señalados hace unos años (Sala *et alii* 2007: 135-136).

La ausencia de episodios destructivos en el yacimiento motiva que el tránsito desde Fase III.2 a Fase III.3 se dé a modo de un goteo de materiales de cronología más moderna, definiendo el comienzo de la última facies tardorrepública a tenor de la aparición de distintos tipos de producciones identificadas en la secuencia. En un momento temprano de la fase, que abarca el segundo tercio del siglo I a.n.e., o incluso a finales de la anterior –ya que no aparecen asociadas a otros elementos definitorios de Fase III.3–, se detectará la aparición de la forma L. 7 en calena tardía –para la que ya se ha indicado una datación más tardía respecto al resto del repertorio caleno del siglo I a.n.e., junto a las copas L. 8b y las decoraciones a *losange* (Ribera y Marín 2003-2004: 286 y Principal 2005: 58)–, acompañadas por un plato L. 7 en campaniense C y

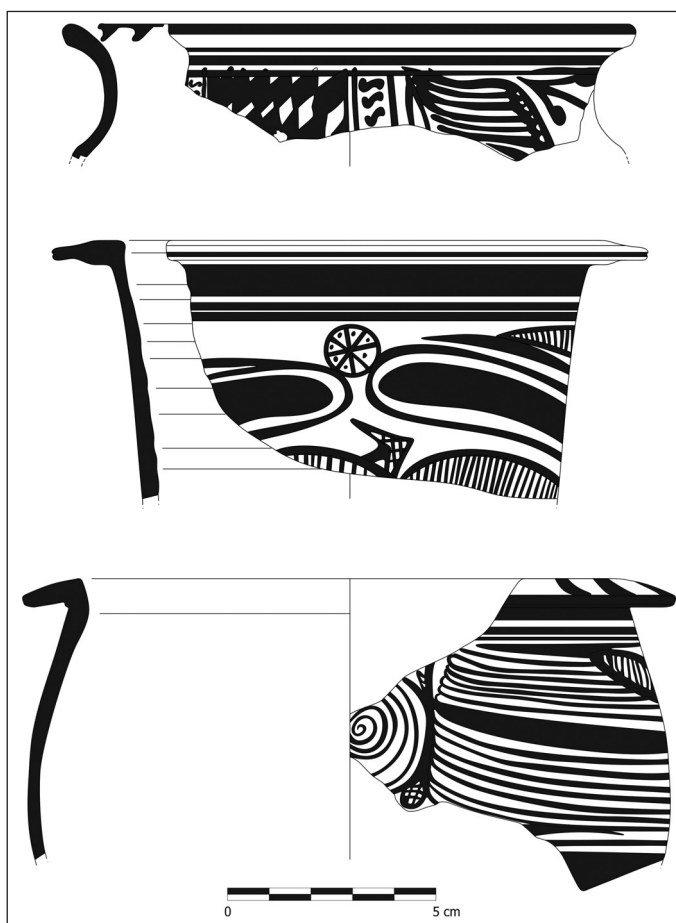


Fig. 8: Producciones vasculares identificadas en la fase estratigráfica III.2, fijada hacia la segunda mitad del primer tercio a.n.e.

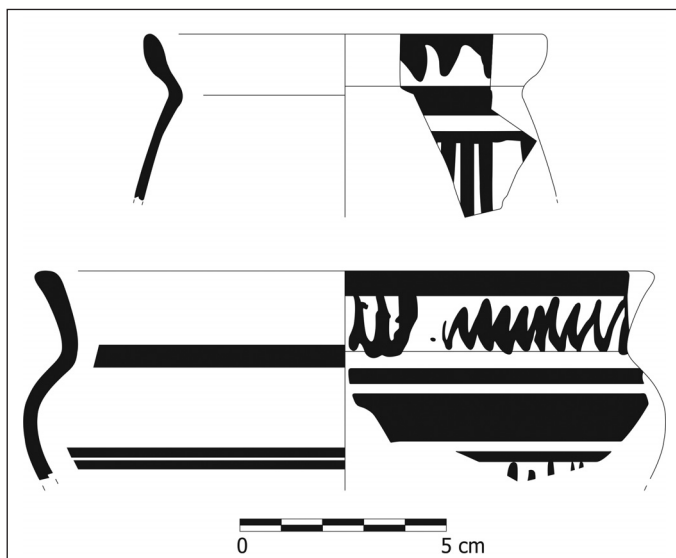


Fig. 9: Imitaciones de prototipos formales de paredes finas identificados al final de la Fase III.2.

una fuente Luni 1 de rojo pompeyano. Además de los platos L. 7 –representados en calena tardía, campaniense C y en imitaciones locales de cerámica común–, se detecta ahora un aumento en la frecuencia de las paredes finas de procedencia ebusitana. En la fase anterior solo se identifica un posible fragmento informe que, junto con un ejemplar publicado en los niveles de destrucción sertoriana de la Plaça de l'Almoina en *Valentia* (Ribera y Marín 2003-2004: 274), apuntan al inicio de una tímida comercialización de estas producciones ya en el primer tercio del siglo I a.n.e. aunque, como se ha señalado para los casos catalán y balear (López Mullor 1989: 99-100 y López y Estarellas 2001: 100, n. 24), será hacia el 60-50 a.n.e. cuando la escasez de los productos itálicos activen la demanda de los talleres locales/regionales. Probablemente entonces se añadirán al repertorio del Tossal de Manises las My. II, II/III y III ebusitanas. Junto a ellas identificamos los primeros ejemplares de My. X itálicas, tanto en el Sector B-C como en los sondeos del solar del foro, siendo aquí donde se asocian a los primeros individuos de ánforas béticas, en concreto la forma Ovoide 1/Lomba do Canyo 67, detectándose con posterioridad, dentro de la misma fase pero ya en su tramo final, la obliteración de los tipos de paredes finas My. IIIA y XA (Olcina *et alii* 2020: 102).

La aparición de las producciones anfóricas béticas, con ejemplares de tipo Ovoide 1, ha sido señalada para el arranque del tercio central del siglo I a.n.e. en la *Citerior* costera (Molina 2001: 640), inaugurando un horizonte de importaciones a las que se le sumarán ejemplares del tipo Ovoide 6/Oberaden 86, con cronologías similares a la Ovoide 1 (García Vargas *et alii* 2012: 233). En un momento posterior, pero a más tardar alrededor del ecuador de la centuria, se sumarán al elenco de producciones béticas el tipo Ovoide 4 y las Dr. 1 (García Vargas *et alii* 2012: 217 y 194), definiendo un horizonte trascendente en el yacimiento al datar las últimas construcciones militares identificadas hasta el momento (Olcina *et alii* 2014b). Para finalizar, solo nos restaría apuntar, ya para segunda mitad del siglo I a.n.e., la obliteración de los primeros ejemplares de lucerna Dr. 2 en barniz rojo, cuyo inicio de producción se ha fechado entre el 50 y el 30 a.n.e. (Pavolini 1987: 145; Aquilué *et alii* 2010: 30 y Ferrandes 2014: 361), con los que acaba la caracterización del registro de importaciones de la Fase III.3.

En este escenario, las producciones ibéricas con decoración figurada seguirán abrumadoramente representadas por los motivos propios del Estilo I Ilicitano, incorporándose al elenco figurativo los *carnassiers*, los peces y las flores reticuladas. Formalmente se identificará entonces la evolución de las imitaciones de las formas de paredes finas My. I-II, más verticales y propias de los vasos más antiguos de las producciones de paredes finas tardorrepblicanas, hacia las formas My. II/III, IIIA, IIIB y IV y Mb. IV, de menor altura y más globulares (López Mullor 2013: 157-158), que reproduce la Forma VIII de M^a M Ros (1989: 101-103) o el Tipo 10 de T. Tortosa (2004: 158), aunque en nuestro caso con motivos decorativos propios de su Estilo I (Fig. 10). Más propios del Estilo II, comenzarán a ser frecuentes los reticulados oblicuos simples o con rombos seriados rellenos a tinta plana, las líneas rectas verticales con círculo central relleno y las series de bastoncillos verticales.

III.4. FASE IV

Esta fase arrancará con la puesta en marcha del *municipium* (Fase IV.1a). Su inicio pudo ser precisado hacia la década de los años 30-20 a.n.e., al obliterar una serie de estructuras endebles en el área central de la plaza, cuyas últimas unidades estratigráficas presentan ánforas de salazones béticas datadas a partir de mediados de siglo en sus talleres de producción, en el Levante y en la misma Roma (García Vargas 2008; Ramallo *et alii* 2010: 300 y Rizzo y Moreno 2019: 28 y ss.), y lucernas Dr. 2 en barniz rojo, que iniciaron su producción hacia 50-30 a.n.e. (*vid. supra*). En la campaña de excavaciones de 2014 se detectó, en la primera pavimentación de la calle del Foro asociada al Foro I, un fragmento de sigilata itálica de barniz rojo, que llegarían a la *Citerior Tarraconense* costera hacia el decenio 30-20 a.n.e. (Revilla y Roca 2010 y Díaz García 2013: 457 ss.), junto con un fragmento de ánfora Dr. 2-4 de probable procedencia itálica,



Fig. 10: Cerámicas decoradas ibéricas más relevantes identificadas en Fase III.3, datada en el segundo tercio del siglo I a.n.e.

asociada a las nivelaciones de la obra –forma que experimentará un *floruit* productivo a partir del año 30 a.n.e. (Iavarone y Olcese 2013: 221)–. A ellas cabe sumar el hallazgo en 2017 de un fragmento de ánfora bética del tipo Haltern 70 en el muro que delimita el trazado original de la calle del Foro en estos momentos, cuya producción, netamente diferenciada de su antecesor –el tipo Ovoide 4–, arrancará a inicios de época augustea (García Vargas 2012: 177 y ss. y García Vargas *et alii* 2016), mostrando un conjunto material coherente con la fecha propuesta.

A día de hoy es, de todas las fases analizadas en este trabajo, probablemente la que presenta el conjunto más exiguo de materiales asociados. Ello obedece, sin duda alguna, a que ni el Foro I ni el trazado original de las calles de Popilio, Foro y Chambilla, así como las estructuras a ellas asociadas, han sido objeto de excavaciones en extensión, conociéndose por sondeos parciales, salvo alguna de las *tabernæ* de su flanco septentrional cuya excavación, en el mejor de los casos, se detuvo en sus niveles de uso, faltando por tanto los niveles constructivos. Pese a ello, su posición estratigráfica y el resultado del análisis material de los sondeos analizados, no ofrecen lugar a dudas respecto su datación, coincidente además con la propuesta de fundación del *municipium* basada en el análisis de las fuentes y la epigrafía a escala regional (Abascal 1996: 275-276 y 2006: 70 y 76 y Alföldy 2003: 41). Por ello, el repertorio de cerámicas ibéricas con decoración figurada se muestra bastante parco (Fig. 11), ofreciendo además un panorama continuista respecto a la Fase III.3, siguiendo las mismas pautas descritas para esta.

Este panorama cambia radicalmente para el siguiente horizonte, que cubrirá temporalmente el tramo central del Principado de Augusto (Fase IV.1b), arrancando *ca.* 15 a.n.e. y finalizando en los primeros años del siglo I d.n.e., y durante el que asistimos a la definición de la *forma urbis* luentina. Dicho proceso coincide cronológicamente con la repavimentación de la plaza del Foro I, donde ahora comienzan a aparecer tímidamente las sigilatas itálicas (Olcina *et alii* 2015: 257). Este mismo patrón se observa en las excavaciones en extensión de los sectores B y B-C del yacimiento, donde se pudo comprobar que este episodio constructivo se adosa estratigráficamente tanto al Foro I como a la cara interior de las murallas erigidas y reforzadas en Fase III. Allí el material recuperado es elocuente, al mostrar ya un amplio elenco de formas de sigilata itálica cuyo arranque de producción se sitúa *ca.* 15 a.n.e. (CF 2.1, 2.3, 4.3-4, 4.5, 7.1, 12, 12.1, 13.3, 18.2 y 38), identificándose producciones aretinas, padanas y napolitanas, con sellos de algunos alfareros de la época y la aparición esgrafiada de *tria nomina* en uno de los ejemplares.

A ellas se suman las cerámicas de paredes finas de inicio de producción medioaugustea, en esencia las formas My. XII, XIV, XVI y XXIV, las ánforas coetáneas –particularmente la Dr. 9 bética– y las primeras producciones africanas de cocina identificadas en la estratigrafía del yacimiento (Guilabert *et alii* 2010: 356 y Olcina *et alii* 2020: 116). Esta es la fase en la que parecen datarse la *domus* identificada en la cima del cerro, decorada con un mosaico de *opus signinum*, así como la «*Domus del Peristilo*», que evidencian un temprano reflejo de modelos edilicios itálicos en el ámbito privado luentino, culminando su construcción antes de época tiberiana (Olcina *et alii* 2020: 118).

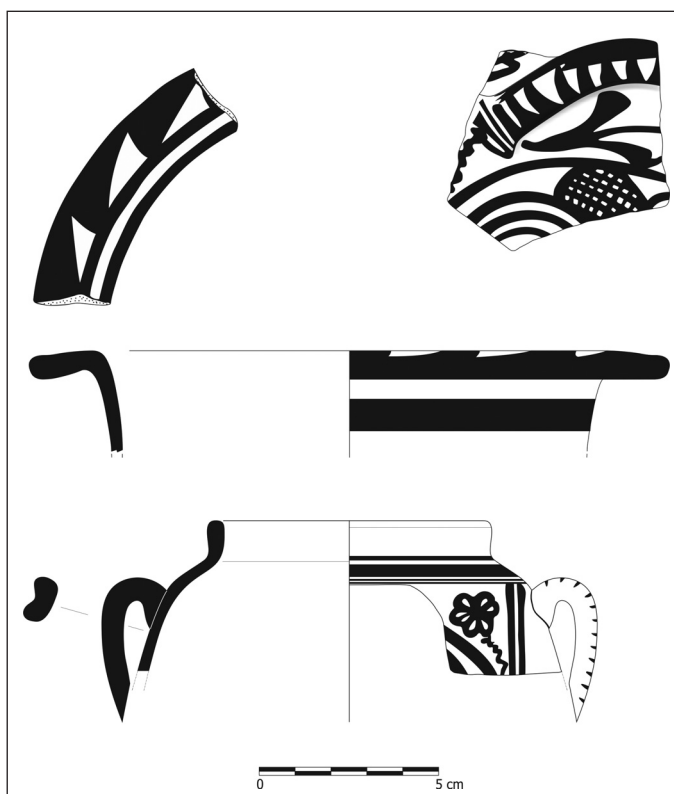


Fig. 11: Materiales que acompañan los estratos que marcan el inicio del *municipium* (Fase IV.1a), en época tempranoaugustea.

Con respecto a las producciones ibéricas decoradas de esta fase (Fig. 12), el volumen de materiales identificados contrasta ampliamente con la precedente, fruto de la excavación de un episodio constructivo generalizado y exhumado en extensión. Las pautas descritas con antelación siguen en él presentes, si bien el análisis de las decoraciones arroja una presencia cada vez más importante del Estilo Ilicitano II, preferentemente sobre piezas de porte pequeño y mediano –como ya apuntara T. Tortosa (2004: 176)–, mientras que siguen apareciendo ejemplares del Estilo I, ligado a vasijas de mayor tamaño y más fragmentadas. Las formas siguen dominadas por tipos e imitaciones ya descritas, pero comienzan a evidenciarse el surgimiento de prototipos que se alejan del elenco formal tradicional ibérico, combinando otros tipos de decoración, como las incisiones (Fig. 12.3).

En época tardoaugustea (Fase IV.2), ya en el siglo I d.n.e., *Lucentum* verá monumentalizarse su complejo forense prístino mediante la actuación intensiva sobre 725 m², rellenados y nivelados mediante un aporte significativo de tierras y materiales arqueológicos. Esta acción urbanística ha sido situada cronológicamente por la presencia de ejemplares de la forma My. XXXIII en paredes finas, una de las formas augusteas por excelencia, con un *floruit* situado entre los años 15 a.n.e. y 20 d.n.e. (López Mullor 2013: 162-163). Estas aparecen acompañadas de sigilata itálica de los tipos CF 2.1, 10.3, 11.1.4, 12.1, 14.1, 15.1.2, 22.1, la base de un ejemplar de copa de carena baja adscribible a tipos augusteos –CF 7.2, 15.2 o series 13 y 14–, así como una base de copa situada a medio camino entre las formas CF 22.3 y 22.4, que si bien decorativamente presenta la ruedecilla típica de la 22.4, formalmente se ajusta al tipo 22.3, tanto por su pie como por la presencia de un ligero resalte interno que tiende a desaparecer del tipo hacia finales del período augusteo (Ettlinger *et alii* 1990: 90). Estos materiales aparecen acompañados por cuatro fragmentos de dos ejemplares de cazuela de cerámica africana de cocina –datadas en contextos de último decenio del I a.n.e. en *Carthago Nova* (Ramallo *et alii* 2010: 302) y presentes desde entonces también en el Tossal de Manises (Guilabert *et alii* 2010: 356)–, dieciocho morteros –entre los que identificamos once de procedencia bética, cuyas dataciones tardoaugusteas vienen confirmándose en los últimos años (Bustamante 2014: 145, fig. 8 y 2015: 129-130 y fig. 2)– y un ejemplar centroitálico del tipo Dramond D1, datado en niveles augusteos avanzados en Haltern, Magdalensberg y *Albintimilium* (Aguarod 1991: 129-140).

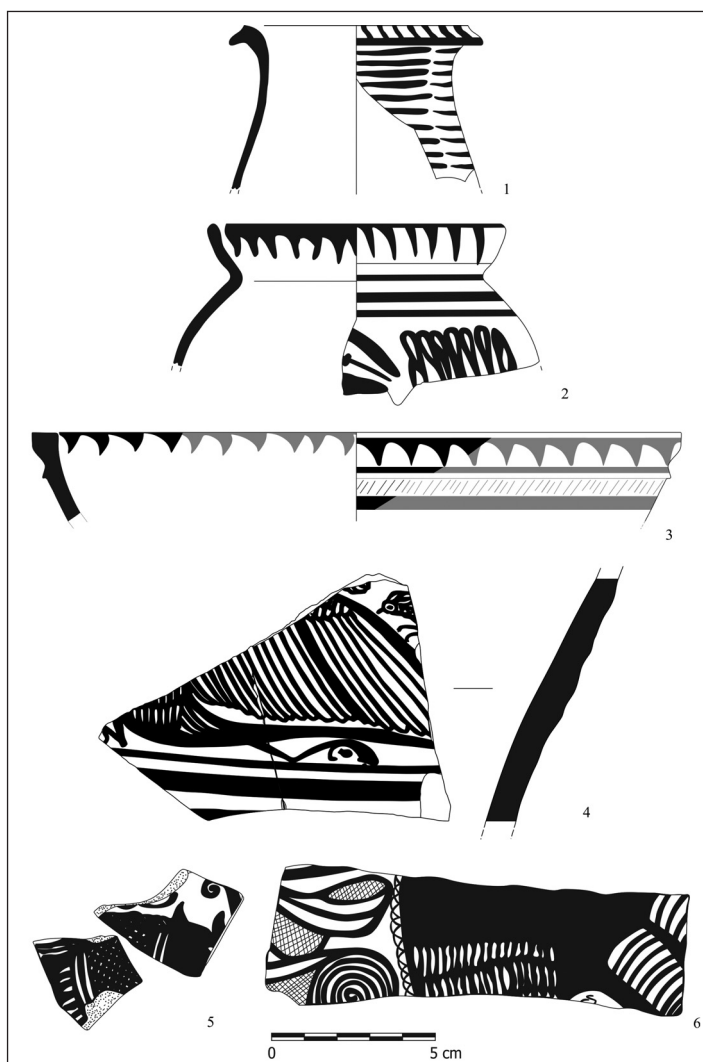


Fig. 12: Materiales amortizados en fase medioaugustea (Fase IV.1b).

Entre las producciones figuradas ibéricas (Fig. 13) veremos ahora imponerse con fuerza la esquematización de los motivos vegetales y la aparición de las imitaciones de los *calathi/modioli* en sigilata itálica –que arrancarán su producción en la última década del siglo I a.n.e. (vid. Ettlinger *et alii* 1990)– y paredes finas (Albiach *et alii* 1998: 146, tab. 5 y fig. 8), reproduciendo ambas prototipos metálicos, siendo



Fig. 13: Materiales obliterados en fase tardoaugustea (Fase IV.2).

imitadas localmente empleando motivos pictóricos propios del Estilo Ilicitano II (Ronda y Tendero 2014: 200-203 y 2015: 265). En estos momentos detectamos que el proceso de substitución formal seguirá ahondando, con la deriva formal de los *kálathoi* locales hacia las *pelves* de tradición itálica, dentro de un amplio proceso de adopción tipológica de prototipos romanos evidenciado en el pozo votivo de la Plaça de l'Almoina, en *Valentia* –con una horquilla cronológica comprendida entre los años 5 a.n.e. y 10 d.n.e. (Albiach *et alii* 1998: 163)–, donde a su vez se identifica la imitación en cerámica ibérica pintada de *paropsides*, *patinæ* y *calathi/modioli* itálicas (Albiach *et alii* 1998: 152, fig. 11). Por último, se incrementa ahora el número de ejemplares obliterados de la imitación de la taza My. X, que no hará sino aumentar desde entonces en los registros estratigráficos (Sala *et alii* 2007: 136).

La última de las fases analizadas (IV.3a), se sitúa ya en el Principado de Tiberio. En los últimos años este horizonte se ha definiendo como el marco de la última gran pulsión arquitectónica que afectó ampliamente a la superficie del yacimiento y sus alrededores. Materialmente se identifica por la aparición de las formas de vajilla de mesa tanto de paredes finas –entre las que irrumpen con fuerza las producciones béticas–, como de sigilatas itálicas, con prototipos que comienzan su producción al final de la vida de Augusto y el inicio del gobierno de su sucesor (Olcina *et alii* 2020: 166-168), completándose el panorama material, ya en un momento indeterminado de la década de los años 20, con la aparición de las primeras sigilatas gálicas en la estratigrafía del yacimiento. Contra lo defendido por las cronologías tradicionales, que situaban en el Principado de Claudio la llegada temprana de estas a las *Hispaniæ*, la revisión de la producción de La Graufesenque ha puesto de relieve un inicio de la actividad alfarera en época augustea (Genin *et alii* 2002 y Genin 2007) que, a partir del año 20 d.n.e., comenzará a inundar los mercados, desplazando a las producciones aretinas y padanas (Morais 2015: 102). La documentación en el Tossal de Manises de ejemplares sudgálicos de formas precoces evidencia la pronta llegada de estos productos al área litoral alicantina, en paralelo a otros contextos recientemente publicados (p.e.: Bustamante 2009: 150 y Bustamante *et alii* 2016: 20), producto todavía de un comercio no organizado que con presteza se articulará en torno al eje entre *Narbo* y la Bética. Fue esta una vía de paso obligatorio por las costas levantinas, donde “las escalas serían elementos indispensables quedando así remesas concretas del cargamento en estos enclaves” (Bustamante 2009: 165), explicando su presencia temprana en el yacimiento por su posición costera frente a la ruta que unía las *provinciae Bætica* y *Lusitania*, y el Mar Exterior, con las de la *Galia Narbonense*, *Sicilia*, *Sardinia* e *Italia*.

Fruto de la intensa actividad edilicia de este momento, el registro de producciones ibéricas decoradas se incrementará de forma notable incluyendo, claro está, el elenco de elementos claramente residuales, como las cerámicas ibéricas del siglo III a.n.e. Lo relevante, respecto a las cerámicas decoradas de época tardorrepública y del arranque del Imperio, es que ahora veremos aflorar abundantemente materiales del Estilo I Ilicitano, implicados en la remoción de estratos y el aporte de vertederos a los procesos constructivos, al tiempo que veremos completarse el corpus decorativo de los motivos propios del Estilo II (Fig. 14). En este sentido, se documentará ahora una alta representación de los motivos vegetales esquematizados, apareciendo también los retratos de perfil inspirados en la imitación de modelos propios de las acuñaciones monetales (Ronda y Tendero 2014: 154 y 2015: 265). Tras esta fase seguiremos asistiendo a un constante goteo de materiales en la secuencia del yacimiento que no se detendrá, en el que solo será destacable la aparición de indumentaria netamente romana en las decoraciones figuradas (Fig. 15), a sumar a la aparición tardía, desde época flavia, de letreros latinos en las cerámicas de tradición ibérica del yacimiento (Rabanal y Abascal 1985: 198-199, fig. 9).



Fig. 14: Materiales identificados en fase tiberiana (Fase IV.3a).



Fig. 15: Representación de individuo vestido a la romana.

IV. DISCUSIÓN

Pese a ser conscientes de las limitaciones de este estudio, restringido a la secuencia de un único yacimiento y sometido, por tanto, a las vicisitudes que le son propias y no necesariamente extrapolables, las estratigrafías presentadas abren una serie de cuestiones que sucintamente trataremos de esbozar.

En primer lugar, a pesar de la aceptación tácita de la contemporaneidad de los Estilos I y II del estilo caracterizado en Lliria de finales del siglo III y arranque del II a.n.e. y de la aparición simultánea de los motivos decorativos propios de ambos –en la que no se aprecia en la variación de los dibujos una evolución cronológica y las diferencias se achacan a la existencia de diversos talleres y pintores (Pérez Blasco 2014: 184)–, ello se basa en la aceptación de su amortización conjunta en un horizonte cronológico situado en el Tossal de Sant Miquel de Lliria en el segundo cuarto del siglo II a.n.e. (Aranegui *et alii* 1997: 171 y Bonet y Mata 1998: 56), el primer cuarto del siglo II a.n.e. en el Puntal dels Llops y El Castellet de Bernabé (Bonet y Mata 1998: 56 ss.) y finales del siglo III a.n.e. en La Serreta (Sala 1998: 46-47). El hecho de que su contexto de obliteración muestre una coexistencia de estilos y motivos no es óbice, sin embargo, para aseverar un origen y evolución común, ya que los datos solo apuntan a la fosilización de los contextos de consumo y almacenaje de los yacimientos referidos, no a la formación de estos. En este sentido resulta llamativo, con la información disponible a día de hoy, que en el Tossal de Manises aparecerán primero las decoraciones complejas vegetales del Estilo I (en el arranque del último tercio/cuarto del siglo III a.n.e.), amortizándose un par de décadas después, ca. 209 a.n.e., un amplio conjunto dominado por las decoraciones vegetales y figuradas del Estilo II que sugiere, al menos en el yacimiento, la incorporación progresiva de los motivos y esquemas decorativos que se fijarán definitivamente en el registro en Fase II.3.

En otros trabajos ya hemos insistido en que desde finales del siglo III a.n.e., el panorama urbano de la *regio* contestana y su entorno inmediato mostraba una potente desarticulación (Olcina y Ximénez de Embún 2014: 110 y Olcina *et alii* 2020: 91), ejemplificada en el descabezamiento del sistema jerárquico urbano precedente, del que teóricamente sobrevivían tres núcleos indígenas de primer rango y una miríada de *oppida* secundarios (Moratalla 2005 y Grau 2016: 111 ss.) que, dependientes y tributarios de Roma, caracterizarán el poblamiento ibérico a lo largo de este proceso histórico: la Alcudia de Elche (solar de la posterior fundación romana de *Ilici*), *Xàtiva* (donde se erigió *Saiti/Sætabis*) y La Vila Joiosa (sede de la posterior fundación romana flavia de *Allon*), solares preeminentes en los que se identifica una presencia significativa de los estilos decorativos “Ilicitano” y “levantino”; sin embargo, la documentación disponible en la actualidad ofrece claroscuros con respecto a su materialidad.

El caso de *Saiti/Sætabis*, parece ser el único que muestra cierta continuidad, si bien su expresión material también se muestra esquiva, defendiéndose su estatus como *civitas stipendiaria* desde inicios del siglo II a.n.e. (Ripollés 2007: 112 y Pérez Ballester 2014: 62), aunque muestra un parón en sus acuñaciones monetarias –lo hizo empleando plata durante Segunda Guerra Púnica y numerario de bronce desde un momento avanzado del siglo II a. e. hasta mediados del I a.n.e. (Ripollés 2007)– asociado a una presencia testimonial de la cultura material propia de los primeros tres cuartos de siglo de la segunda centuria a.n.e. (Pérez Ballester 2014: 60-61). Pese a ello, su posición en la vía *Heraklea*, principal eje terrestre que unía *Tarraco* con *Carthago Nova* y también con la *Ulterior*, motiva la defensa de su posición como *caput Contestaniæ* durante esta larga fase (Pérez Ballester 2014: 62).

Con respecto a La Vila Joiosa, el poblamiento del siglo II a.n.e. se ha deducido solo a partir de sus restos funerarios y sus vías periurbanas (Ruiz Alcalde y Marcos 2011), presuponiendo la pujanza de una ciudad que a día de hoy sigue sin mostrar una materialidad urbana para la que se proponen varias hectáreas (Grau 2016: 111), revelando el registro una actividad notoria *ca.* 100 a.n.e., cuando se reedificará el santuario comarcal y costero de La Malladeta, en sus proximidades (Espinosa Ruiz *et alii* 2014: 116 ss. y Rouillard *et alii* 2014: 175 ss.). Esta ha sido propuesta como una de las sedes de producción del llamado Estilo Levantino (Pérez Blasco 2014: 701 ss.), que arrancarían en el tercer cuarto del siglo II a.n.e., coincidiendo con la fundación de *Valentia* (Pérez Blasco 2014: 701 ss.), donde después del 138 a.n.e. aparecen los contextos estratigráficos que permiten su defensa.

Siguiendo hacia el S nos encontraríamos con La Alcudia de Elche, para la que la historiografía regional defendía su perduración cronológica y su papel político como capital meridional de la Contestania ibérica (p.e.: Llobregat 1972: 84; Abad *et alii* 2003: 92 y 95; Moratalla 2005: 105-106 y Grau 2010: 231). Hace ya tres lustros que L. Abad (2004: 77-78) señaló que el talón de Aquiles del yacimiento residía en la metodología de excavación y publicación científica de los resultados a lo largo del siglo XX, de modo que los datos conocidos eran incompletos y a duras penas permitía reconstruir el proceso histórico propuesto hasta entonces, reconociendo que, pese a lo mucho avanzado, restaba una ingente tarea por realizar respecto al yacimiento ilicitano. Estas nuevas tareas han caminado, para el período que nos interesa, por dos vías claramente diferenciadas. Por un lado, parte de la investigación ha señalado un hiato en su ocupación, derivado del estudio de las viejas y nuevas estratigrafías, que abarcará desde un momento indeterminado del siglo III a.n.e. a un momento avanzado de la centuria siguiente, probablemente el arranque de su último tercio (Tendero y Ronda 2014a: 230 y 2014b: 223; Tendero 2015: 116 y Ronda 2018: 352-354). Por otro lado, se ha señalado que “la estratigrafía, tal y como reiteradamente se publica, es en esencia correcta” (Moratalla 2004-2005: 90), abundando en la defensa de un poblamiento continuo que, sin embargo, depara para el territorio tradicional de *Ilici* un índice demográfico tan bajo como el presentado durante el Bronce Final de la comarca (Moratalla 2005: 109 y Grau 2010: 234, fig. 4). En un trabajo reciente del mismo autor, focalizado en una zona próxima a La Alcudia y dependiente directamente de ella, pese a negar la existencia de este hiato poblacional durante el siglo II a.n.e. en la práctica totalidad

de los yacimientos analizados, lo cierto es que los contextos y los materiales muestran un “incómodo silencio” al respecto (Moratalla 2017: 24, 27-28, 37-38 y 45), que el autor cree insuficiente para justificar una merma de los patrones de ocupación del espacio (Moratalla 2017: 56), con lo que este vacío poblacional no solo parece afectar a *Ilici*, sino también a su territorio o, al menos, a parte de él.

Podríamos citar, finalmente, el caso de otro *oppidum* señalado reiteradamente por la bibliografía, que ocupa una posición intermedia entre *Ilici* y *Saitabi*, siendo solar de las cerámicas del llamado Estilo del Monastil (Tortosa 2006: 101), epónimo del yacimiento. Lejos de arrojar luz sobre este problema, un estudio reciente reconocía la inviabilidad de la contextualizar con precisión sus ejemplares ibéricos decorados al proceder en buena medida de “las incursiones del ‘Centro Excursionista Eldense’”, pudiendo afirmar, a falta de una revisión documental detallada, que todos los ejemplares pertenecían al mismo yacimiento. Por ello, las apreciaciones cronológicas fueron realizadas por las relaciones estilísticas de los ejemplares individualizados, fechando entre finales del siglo III y el II a.n.e. aquellas más cercanas temáticamente a Lliria y a finales del II y el I a.n.e. las que denotan concomitancias con las de Elche (Poveda y Uroz 2007: 126), careciendo de respaldo estratigráfico que nos ayude a solventar esta cuestión.

Por todo ello, creemos que existen suficientes elementos de juicio para sostener que el final de la Segunda Guerra Púnica en la Contestania meridional supuso una quiebra del modelo de ocupación vigente entonces, traducida en el cese de actividad de los principales centros urbanos rectores de la zona: el Tossal de Manises, La Serreta (Olcina *et alii* 2000: 139) y La Escuera (Abad *et alii* 2017: 241), seguida de un fuerte proceso de desagregación poblacional que, como hemos señalado, también afectó a La Alcudia, aparentemente despoblada entonces. Con ello, compartimos la opinión de J. García Cardiel (2016: 141) sobre la necesidad de romper con la visión continuista de las decoraciones cerámicas, ya que obedecen a la difusión iconográfica de unos motivos que definen una nueva realidad social, asociada a un fenómeno de reinención identitaria frecuente en la etapa de contacto con Roma (Aranegui 2007: 174, n. 4). Este hiato abarcó un período de algo más de dos generaciones, pues frente a las fechas bajas defendidas para uno de los hitos que cubría parcialmente este hiato temporal, la tumba de Hacienda Botella, abogando por una datación ya del siglo II a.n.e. (p.e.: Tortosa 2004: 175 y 2007: 181 y Pérez Blasco 2014: 472 ss.), hoy día parece claro que forma parte de una serie de enterramientos individuales destacados fechados durante la Segunda Guerra Púnica, pues la datación de los elementos importados de su ajuar permite su defensa (Sala y Verdú 2014: 27 y Olcina *et alii* 2020: 88-89).

Con la reocupación y fortificación del Tossal de Manises ya en los albores del conflicto sertoriano, veremos aparecer en el yacimiento las decoraciones características del Estilo I Ilicitano plenamente formadas, siendo las propias de la estratigrafía que cubre temporalmente el conflicto bélico. Ya en el tránsito entre el primer y el segundo tercio de la centuria se identifican las primeras imitaciones de paredes finas, con las que se asocian las decoraciones del Estilo II Ilicitano, justo en el momento en el que la escasez de productos itálicos motivó el arranque de los talleres locales y regionales hispanos, dedicados en buena medida al mercado cautivo que representaban las tropas romanas y su demanda (López Mullor y Estarellas 2001: 100, n. 24 y López Mullor 2013: 163), y parece que con ellos los de las imitaciones locales pintadas. A lo largo del segundo tercio de la centuria se incorporarán al repertorio las imitaciones de cubilete alto de los tipos My. I y II, haciéndolo ya en los albores del Principado las imitaciones de las series II/III y III de F. Mayet, incrementándose progresivamente la presencia de las decoraciones del Estilo II Ilicitano.

En época medioaugustea se detecta, continuando con el crecimiento paulatino de las decoraciones del Estilo II, el surgimiento de prototipos formales que se alejan de las tipologías ibéricas, apareciendo decoraciones mixtas con la introducción de las incisiones. Esta tendencia se acentuará en época tardoaugustea, visible tanto en el proceso de adopción tipológica de prototipos romanos como en incremento

del descarte de las imitaciones de My. X. Es este un dato significativo, pues las propuestas cronológicas para esta forma insistían en que será durante el período augusteo cuando se producía la máxima difusión tanto del prototipo en paredes finas como de su imitación (Ros 1989: 108; Tortosa 2004: 161 y 176 y Pérez Blasco 2014: 438), cuando creemos que las estratigrafías lo que marcan es el momento de su descarte masivo – recordemos que la imitación aparecía en el tránsito entre el primer y el segundo tercio del siglo I a.n.e.–, al cristalizar entonces el gusto por otros tipos formales, especialmente cuencos y boles, que provocarán el desinterés por las tazas en la década de los años 20 del siglo I d.n.e. (López Mullor 2013: 158).

Finalmente, para época tiberiana se constata la incorporación a las estratigrafías de abundantes materiales, completándose el repertorio del Estilo II Ilicitano con la significativa esquematización de los motivos vegetales y el registro de los retratos basados en la imitación de prototipos monetales. Estos datos se compadecen bien con los de la aldea necrópolis de incineración del municipio, en el Parque de las Naciones/Fapegal, cuya datación se fijó entonces entre época augustea y tiberio-claudia (Rosser 1991: 99). En el conjunto, publicado ya hace tres décadas, destaca la presencia coeva de recipientes con decoración del Estilo I Ilicitano –Tumba 2– y del Estilo II –tumbas 3 y 4–, acompañados de importaciones. Lamentablemente estas aparecen referidas por su tipología, en este caso la propia de las producciones gálicas, por lo que desconocemos, al pertenecer a colecciones particulares, si se trata de producciones itálicas o sudgálicas; pese a ello es posible establecer una serie de apreciaciones ampliando lo dicho en su día por el autor del análisis.

En primer lugar, en la Tumba 2 se identificaron restos de un pequeño plato de sigilata catalogado como Drag. 18/Ritt. 2ab, no acompañado de dibujo (Rosser 1991: 89); esta forma exacta no fue fabricada en sigilata itálica, tratándose de una producción exclusiva de la Galia cuya fecha de arranque se sitúa actualmente en la década de los años 20 del siglo I d.n.e. (Morais 2015: 130), que compagina bien con la cronología propuesta por el autor. En cuanto a la Tumba 3, la urna pintada presenta decoración metopada, con motivo central de guirnalda de hojas de hiedra con sus inflorescencias, acompañada de dos platos de sigilata catalogados como Drag. 17B y Ritt.1. Respecto al primero, podría tratarse tanto de una producción itálica de la serie CF 20 –con arranques de producción desde época medioaugustea a claudia según subtipo– como de una Drag. 17B gálica, que comenzará su fabricación en el inicio del Principado de Tiberio (Morais 2015: 132); esta cronología se muestra coincidente con el segundo ejemplar, una CF 4.6 producida a partir del 15 d.n.e., acorde con el sello trifolio que presenta (OC 664 y 674a).

Por último nos encontraríamos ante la Tumba 4, que emplea como urna funeraria un *kálathos* acompañado por una patera de sigilata itálica CF 10.1 augustea, con sellos radiales y un ejemplar de paredes finas completo. Este fue catalogado erróneamente como My. XXVIII, proponiendo a partir de su presencia una datación entre el comienzo del gobierno de Tiberio y la segunda mitad del siglo I (Rosser 1991: 93). La pieza, sin embargo, es perfectamente asimilable a una My. XXXVII bética, elaborada con asas y sin ellas (López Mullor 1989: 174), con su perfil típico y la acanaladura que separa su tercio inferior, presentando una decoración de hojas de agua a la barbotina entre filas de perlitas que aparecerán con fuerza a mediados del siglo I d.n.e., aunque puedan darse casos puntuales durante el Principado de Claudio (López Mullor 2008: 369); con ello deberíamos retrasar el enterramiento, y con él su urna, como muy pronto a época de este emperador, si no ya con Nerón. Ello implica el empleo de urnas decoradas con motivos esquematizados del Estilo II al final de la dinastía julio-claudia, antesala de los flavios, momento en el arrancará el Estilo III Ilicitano (Llobregat 1972: 190 y Abascal 1987: 362 ss.), catalogado como netamente “romano”, apuntando a un tránsito sin hiatos entre los Estilos II y III Ilicitano.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L. 1992: "Las culturas ibéricas del área suroriental de la Península Ibérica", en Ruiz Zapatero, G. y Almagro Gorbea, M. (coords.), *Paleoetnología de la Península Ibérica*, I, Madrid: 151-166.
- ABAD CASAL, L. 2004: "La Alcudia Ibérica: en busca de la ciudad perdida", en Abad Casal M. y Hernández Pérez, M. (eds.), *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*, Alicante: 69-78.
- ABAD CASAL, L. 2009: "Contestania, griegos e iberos", en Olcina Doménech, M. y Ramón Sánchez, J. J. (coords.), *Huellas Griegas en la Contestania Ibérica*, Alicante: 20-29.
- ABAD CASAL, L.; SALA SELLÉS, L.; GRAU MIRA, I. Y MORATALLA JÁVEGA, J. 2003: "El Oral y La Escuela, dos lugares de intercambio en la desembocadura del río Segura (Alicante) en época ibérica", en Pascual Berlanga, G. y Pérez Ballester, J. (coords.), *Puertos fluviales: Ciudad, Desarrollo e Infraestructuras*, València: 81-98.
- ABAD CASAL, L.; SALA SELLÉS, L. Y MORATALLA JÁVEGA, J. 2017: "El Bajo Segura hasta la II Guerra Púnica. Nuevas investigaciones", en Prados Martínez, F. y Sala Sellés, F. (eds.), *El oriente de Occidente. Fenicios y púnicos en el área ibérica*, Alicante: 233-256.
- ABAD CASAL, L. Y SANZ GAMO, R. 1995: "La cerámica con decoración figurada de la provincia de Albacete. Iconografía y territorialidad", *Saguntum*, 29: 73-84.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M. 1987: "Olpes pintados de época romana de la provincia de Alicante", *Saguntum*, 21: 361-377.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M. 1996: "Derecho latino y municipalización en el Levante y Cataluña", en Ortiz de Urbina, E. y Santos Yanguas, J. (eds.), *Teoría y práctica del ordenamiento municipal en Hispania*, Vitoria-Gasteiz: 255-284.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M. 2006: "Los tres viajes de Augusto a Hispania y su relación con la promoción jurídica de ciudades", *Iberia*, 9: 63-78.
- AGUAROD OTAL, C. 1991: *Cerámica romana importada de cocina en la Tarraconense*, Zaragoza.
- ALBIACH DESCALS, R.; MARÍN JORDÁ, C.; PASCUAL BERLANGA, G.; PIÀ BRISA, J.; RIBERA LACOMBA, A.; ROSSELLÓ MESQUIDA, M. Y SANCHÍS SERRA, A. 1998: "La cerámica de época de Augusto procedente del relleno de un pozo de Valentia (Hispania Tarraconensis)", *S.F.E.C.A.G., Actes du Congress d'Istres*, Marsella: 139-166.
- ALFÖLDY, G. 2003: "Administración, urbanización, instituciones, vida pública y orden social", en Abad Casal, L. y Abascal Palazón, J. M. (coords.), *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana*, Alicante: 35-58.
- AQUILUÉ ABADÍAS, X.; SANTOS RETOLAZA, M.; TREMOLEDA TRILLA, J. Y CASTANYER MASOLIVER, P. 2010: "Contextos d'època d'August procedents del fòrum de la ciutat romana d'Empúries", en Revilla Calvo, V. y Roca Roumens, M. (eds.), *Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano*, Barcelona: 36-91.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 1987: "La cerámica gris de tipo ampuritano: las jarritas grises", en Lévêque, P. y Morel, J.-P. (eds.), *Céramiques hellénistiques et romaines*, II, Besançon: 87-98.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 2007: "Arte ibérico en la Edetania", en Abad Casal, L. y Soler Díaz, J. (eds.), *Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante: 167-183.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 2012: *Los iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*, Madrid.
- ARANEGUI GASCÓ, C.; BONET ROSADO, H.; MARTÍ, M^a A.; MATA PARREÑO, C. Y PÉREZ BALLESTER, J. 1997: "La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València): una nueva propuesta metodológica", en Olmos Romera, R. y Santos Velasco, J. A. (eds.), *Iconografía Ibérica. Iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura*, Madrid: 153-175.
- ARASA GIL, F. 2008-2009: "La Vía Augusta en el País Valenciano", *Anas*, 21-22: 341-381.
- AZUAR RUIZ, R. E INGLESE CARRERAS, O. -coords.- 2017: *Carta Arqueológica Subacuática de Alicante I. Fondeadero de Lucentum (Bahía de l'Albufereta, Alicante)*, Alicante.

- BECHTOLD, B. 2007: “Die importierte und lokale Schwarzfirnisware”, en Niemeyer, H. G.; Docter, R. F.; Schmidt, K. y Bechtold, B. (eds.), *Karthago. Die Ergebnisse der Hamburger Grabung unter dem Decumanus Maximus*, Mainz: 492-587.
- BECHTOLD, B. 2010: *The Pottery Repertoire from Late 6th–Mid 2nd Century BC Carthage: Observations based on the Bir Messaouda Excavations*, Ghent.
- BECHTOLD, B. 2015: *Le produzioni di anfore puniche della Sicilia occidentale (VII-III/II sec. a.C.)*, Ghent.
- BONET ROSADO, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La Antigua Edeta y su territorio*, Valencia.
- BONET ROSADO, H. E IZQUIERDO PERAILE, M^a I. 2004: “Vasos ibéricos singulares de época helenística del área valenciana”, en Olmos Romera, R. y Rouillard, P. (comps.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Madrid: 81-96.
- BONET ROSADO, H. Y MATA PARREÑO, C. 1998: “Las cerámicas de importación durante los siglos III y principios del II a.C. en Valencia”, en Ramón Torres, J.; Sanmartí Grego, J.; Asensio Vilaró, D. y Principal Ponce, J. (eds.), *Les fàcies ceràmiques d'importació a la costa ibérica, les Balears i les Pitiüses durant el segle III aC i la primera meitat del segle II aC*, Barcelona: 49-72.
- BONET ROSADO, H. Y MATA PARREÑO, C. 2008: “Las cerámicas ibéricas. Estado de la cuestión”, en Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. (eds.), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, Cádiz: 147-169.
- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. 2008: “Cerámica y poder: el papel de la Terra Sigillata en la política romana”, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 19: 183-200.
- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. 2009: “La Terra Sigilla gálica en Augusta Emerita (Mérida, Badajoz)”, *Saguntum*, 44: 149-174.
- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. 2014: “Contextos augusteos en Augusta Emerita”, *Lucentum*, XXXIII: 137-150.
- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. 2015: “El comportamiento del mercado cerámico emeritense en época de Augusto”, en López Villar, J. (ed.), *Tarraco Biennal. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August*, II, Tarragona: 125-132.
- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M.; HUGUET ENGUITA, E.; KRAJSEK, J.; RIBERA LACOMBA, A. V. Y SCHINDLER-KLAUDELKA, E. 2016: “Terra Sigillata aus Pompeii. Die Funde aus der Casa di Arianna von Caesar bis 79 n. Chr.”, *Rei Cretariæ Romanæ Fautorvm Acta*, 44: 19-28.
- CARRERAS MONFORT, C. 1998: “Els abocadors en el món romà: el cas de Londinum i Barcino”, *Pyrenæ*, 29: 147-160.
- CASTANYER MASOLIVER, P.; SANMARTÍ GRECO, E. Y TREMOLEDA TRILLA, J. 1993: “Céramique grise de la côte catalane”, en Py, M. (dir.), *Dictionnaire des céramiques antiques (VIIe s. av. n. è.-VIIe s. de n. è.) en Méditerranée nord-occidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan)*, Lattes: 391-397.
- CIBECCHINI, F. Y PRINCIPAL PONCE, J. 2002: “Alcune considerazioni sulla presenza commerciale romano-italica nella penisola iberica prima della seconda guerra púnica”, *Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed economia*, L'Africa Romana, 14.I, Sassari: 653-664.
- CIBECCHINI, F. Y PRINCIPAL PONCE, J. 2004: “Per chi suona la Campana B?”, en De Sena, D. E. y Dessales, H. (eds.), *Metodi e approcci archeologici: l'industria e il commercio nell'Italia antica*, Oxford: 159-172.
- DE JUAN FUERTES, C. 2009: “La Bahía de L'Albufereta (Alicante). Una statio náutica en el Levante peninsular”, *Saguntum*, 41: 129-148.
- DÍAZ GARCÍA, M. 2013: *Conjunts ceràmics dels segles II-I AC a Tarragona. Producció, comerç i consum a la Tàrraco Republicana*, Tarragona. [<http://www.tdx.cat/handle/10803/101528/>], (consultado el 12/01/2015).
- ESPINOSA RUIZ, A.; RUIZ ALCALDE, D. Y MARCOS GONZÁLEZ, A., 2014: «Allon», en Olcina Doménech, M. (ed.), *Ciudades romanas valencianas*, Alicante: 179-198.
- ETTLINGER, E. ET ALII 1990: *Conspectus formarum terræ sigillatæ italico modo confectæ*, Bonn.
- FERRANDES, A. F. 2008: “Produzioni ceramiche a Roma tra IV e III secolo a.C.: nuovi dati”, *Rei Cretariæ Romanæ Acta*, 40: 363-372.

- FERRANDES, A. F. 2014: “Circolazione ceramica e approvvigionamento urbano a Roma nel I secolo a.C. Nuovi dati dall’area degli *Horti Lamiani*”, *Rei Cretariæ Romanæ Acta*, 43: 353-366.
- FERRER GARCÍA, C. Y BLÁZQUEZ MORILLA, A. M^a 2008: “La depresión de l’Albufereta d’Alacant. Una laguna marina en Época Ibérica”, en Pérez Ballester, J. y Pascual Berlanga, G. (eds.), *Comercio, redistribución y fondeaderos. La navegación a vela en el Mediterráneo. Actas de las V Jornadas Internacionales de Arqueología Subacuática (Gandia, 2007)*, València: 325-335.
- FERRER GARCÍA, C. Y BLÁZQUEZ MORILLA, A. M^a 2017: “El medio físico de la bahía de l’Albufereta y su evolución”, en Azuar Ruiz, R. e Inglese Carreras, O. (coords.), *Carta Arqueològica Subacuàtica de Alicante I. Fondeadero de Lucentum (Bahía de l’Albufereta, Alicante)*, Alicante: 41-54.
- FIGUERAS PACHECO, F. 1932: *Acra Leuca. La ciudad de Amílcar*, Alicante.
- FIGUERAS PACHECO, F. 1954: *Las ruinas de Akra Leuca*, Alicante.
- FIGUERAS PACHECO, F. 1959: *Dos mil años atrás. Las ciudades, el puerto y la necrópolis de La Albufereta*, Alicante.
- FUENTES ALBERO, M^a M. 2006: “Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant)”, *Recerques del Museu d’Alcoi*, 15: 29-74.
- GARCÍA CARDIEL, J. 2016: *Los discursos del poder en el mundo ibérico del Sureste (siglos VII-I a.C.)*, Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. B. 2001: *El municipio latino. Origen y desarrollo constitucional*, Madrid.
- GARCÍA LORCA, S. Y GIMÉNEZ LÓPEZ, F. 2007: “Una vivienda del siglo III a.C. en Cartagena”, *Mastia*, 6: 105-122.
- GARCÍA RIAZA, E. 2012: “Sobre los mecanismos de integración de los vencidos en el Occidente romano-republicano. Algunas observaciones”, en Marco Simón, F.; Pina Polo, F. y Remesal Rodríguez, J. (eds.), *Vae victis! Perdedores en el Mundo Antiguo*, Barcelona: 161-176.
- GARCÍA VARGAS, E. 2008: “Entre el consumo de lujo y el gusto popular: las salazones de la Iberia púnica y su romanización (siglos V-I a.C.). Una perspectiva histórica y cultural”, en Napoli, J. (ed.), *Ressources et activités maritimes des peuples de l’Antiquité*, Boulogne-sur-Mer : 87-108.
- GARCÍA VARGAS, E. 2012: “Producciones anfóricas tardorrepublicanas del Valle del Guadalquivir. Formas y ritmos de la romanización en Turdetania a través del artesanado cerámico”, en Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. V. (eds.), *Cerámicas hispanorromanas*, II. *Producciones regionales*, Cádiz: 177-205.
- GARCÍA VARGAS, E.; ALMEIDA, R. R. DE Y GONZÁLEZ CESTEROS, H. 2012: “Los tipos anfóricos del Guadalquivir en el marco de los envases hispanos del siglo I a.C. Un universo heterogéneo entre la imitación y la estandarización”, *Spal*, 29.I, Sevilla: 185-283.
- GARCÍA VARGAS, E.; ALMEIDA, R. R. DE Y GONZÁLEZ CESTEROS, H. 2016: «Ovoide 4 (Valle del Guadalquivir)», *Amphoræ ex Hispania. Paisajes de producción y de consumo*. [<http://amphorae.icac.cat/amphora/ovoid-4-guadalquivir-valley>], (consultado el 30/09/2019).
- GENIN, M. —ed.— 2007: *La Graufresenque (Millau, Aveyron). Sigillées lisses et autres productions*, Pessac.
- GENIN, M.; HOFFMANN, B. Y VERNHET, A. 2002: “Les productions anciennes de la Graufessenque”, en Genin, M. y Vernhet, A. (dirs.), *Céramiques de la Graufessenque et autres productions d’époque romaine. Nouvelles recherches. Hommages à Betina Hoffmann*, Montagnac: 45-104.
- GRAU MIRA, I. 1998-1999: “Un posible centro productor de cerámica ibérica con decoración figurada en la Contestania”, *Lucentum*, XVII-XVIII: 75-91.
- GRAU MIRA, I. 2003: “La reorganización del territorio durante la romanización: un caso de estudio en el área central contestana”, en Abad Casal, L. (ed.), *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Alicante: 53-74.
- GRAU MIRA, I. 2005: “Espacios étnicos y políticos en el área oriental de Iberia”, *Complutum*, 16.1: 105-123.
- GRAU MIRA, I. 2010: “Escalas y dinámicas poblacionales de los paisajes urbanos del área sudoriental de Iberia”, *Arqueología Espacial*, 28: 227-243.

- GRAU MIRA, I. 2016: “Conquista e implantación romana en la Contestania central (ss. II-I aC)”, en Pera Isem, J. y Vidal Palomino, J. (eds.), *Fortificaciones y control del territorio en la Hispania republicana*, Zaragoza: 109-136.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. A. 2005: “La vajilla de barniz negro. Campaniense C”, en Roca Roumens, M. y Fernández García, M^a I. (coords.), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Málaga: 63-80.
- GUÉRIN, P. 2003: *El Castellet de Bernabé y el horizonte Ibérico Pleno edetano*, València.
- GUILABERT MAS, A.; MOLTÓ POVEDA, F. J.; OLCINA DOMÉNECH, M. Y TENDERO PORRAS, E. 2010: “El foro altoimperial de *Lucentum*. Contextos materiales de su fundación”, en Revilla Calvo, V. y Roca Roumens, M. (eds.), *Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano*, Barcelona: 342-372.
- GUILABERT MAS, A.; OLCINA DOMÉNECH, M. Y TENDERO PORRAS, E. 2019: “*Lucentum*: nacimiento, vida y extinción de un municipio de la provincia *Tarraconensis*”, en Andreu Pintado, J. y Blanco Pérez, A. (eds.), *Signs of weakness and crisis in the Western cities of the Roman Empire (c. II-III AD)*, Stuttgart: 143-162.
- IAVARONE, S. Y OLCESE, G. 2013: “Le anfore Dressel 2-4 di produzione tirrenica: una proposta di progetto archeologico ed archeometrico”, *Immensa Æcuora Workshop. Ricerche archeologiche, archeometriche e informatiche per la ricostruzione dell’economia e dei commerci nel bacino occidentale del Mediterraneo (metà IV sec. a.C. - I sec. d.C.)*, Roma: 221-226.
- JIMÉNEZ DÍEZ, A. 2008: *Imagines Hibridæ. Una aproximación postcolonialista al estudio de las necrópolis de la Bética*, Madrid.
- KOPYTOFF, I. 1991: “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en Appadurai, A. (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, D.F.: 89-124.
- LAFUENTE VIDAL, J. 1932: *Alicante en la Antigüedad*, Alicante.
- LAFUENTE VIDAL, J. 1934: *Excavaciones en La Albufereta de Alicante (antigua Lucentum)*, Madrid.
- LAFUENTE VIDAL, J. 1948: *Alicante en la Edad Antigua*, Alicante.
- LAFUENTE VIDAL, J. 1957: *Alicante en la Edad Antigua, Segunda edición aumentada*, Alicante.
- LAFUENTE VIDAL, J. 1959: *Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Catálogo-Guía*, Alicante.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. 1969: “Hacia una desmitificación de la Historia Antigua de Alicante. Nuevas perspectivas sobre algunos problemas”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 1: 35-55.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. 1972: *Contestania Ibérica*, Alicante.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. 1981: “Una nueva inscripción romana del Tossal de Manises y la localización del topónimo *Lucentum*”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 33: 23-38.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. 1983: “Relectura del *Ravennate*: dos calzadas, una mansión inexistente y otros datos de la geografía antigua del País Valenciano”, *Lucentum*, II: 225-242.
- LLOBREGAT CONESA, E. A. Y TARRADELL MATEU, M. 1966-1968: “Avance de los resultados de las excavaciones arqueológicas en curso en el Tossal de Manises, Alicante, durante los meses de agosto a noviembre del año 1966”, *Noticiario Arqueológico Hispánico*, X-XI: 141-146.
- LÓPEZ MULLOR, A. 1989: *Las cerámicas romanas de paredes finas en Cataluña*, Barcelona.
- LÓPEZ MULLOR, A. 2008: “Las cerámicas de paredes finas en la fachada mediterránea de la Península Ibérica y las Islas Baleares”, en Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. V. (eds.), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, Cádiz: 343-384.
- LÓPEZ MULLOR, A. 2013: “Las cerámicas de Paredes Finas del final de la República Romana y el período Augusteo-Tiberiano”, en Ribera Lacomba, A. V. (coord.), *Manual de cerámica romana: del mundo helenístico al Imperio*, Alcalá de Henares: 149-190.
- LÓPEZ MULLOR, A. Y ESTARELLAS, M. M. 2001: “La cerámica romana de paredes finas del Santuario de So n’Oms, Palma de Mallorca. Nuevas producciones de Mallorca e Ibiza”, *Archivo Español de Arqueología*, 74: 97-115.

- LÓPEZ SEGUÍ, E. 2000: “La alfarería ibérica en Alicante. Los alfares de la Illeta dels Banyets, La Alcudia y el Tossal de Manises”, en M. Parreño, C. y Pérez Jordá, G. (eds.), *Ibers. Agricultors, artesans i comerciants. IIIª Reunió sobre Economia en el Món Ibèric*, València: 241-248.
- MALFITANA, D. 2011: “The View from the Material Culture Assemblage of Late Republican Sicily”, en Colivicchi, F. (ed.), *Local Cultures of South Italy and Sicily in the Late Republican Period. Between Hellenism and Rome*, Portsmouth: 185-202.
- MALFITANA, D. 2014: “La “Campana C” in Sicilia: un problema archeologico-archeometrico aperto”, en Malfitana, D. y Cacciaguerra, G. (eds.), *Archeologia classica in Sicilia e nel Mediterraneo. Didattica e ricerca nell’esperienza mista CNR e Università*, Catania: 333-340.
- MARITAN, L.; ZAMPARO, L.; MAZZOLI, C. Y BONETTO, J. 2019: “Punic black-gloss ware in Nora (south-western Sardinia, Italy): Production and provenance”, *Journal of Archaeological Science. Reports*, 23: 1-11
- MARTÍNEZ LLEDÓ, M^a T. 2001: “Catálogo”, en Simón García, J. L. (com.), *En el umbral del Más Allá*, Elx: 63-156.
- MATA PARREÑO, C.; BADAL GARCÍA, E.; COLLADO MATAIX, E. Y RIPOLLÈS ALEGRE, P. P. –eds.– 2010: *Flora Ibérica. De lo real a lo imaginario*, València.
- MOLINA VIDAL, J. 1997: *La dinámica comercial romana entre Italia e Hispania Citerior*, Alicante.
- MOLINA VIDAL, J. 2001: “Las primeras exportaciones béticas en el Mediterráneo Occidental”, *Ex Bætica Amphoræ. Conservas, aceite y vino de la Bética en el Imperio Romano*, Sevilla-Écija: 637-645.
- MORAIS, R. DE 2015: “La terra sigillata gálica: un indicador esencial en los registros estratigráficos altoimperiales”, en Fernández Ochoa, C.; Morillo Cerdán, Á. y Zarzalejos Prieto, M. (eds.), *Manual de cerámica romana II. Cerámicas romanas de época altoimperial en Hispania. Importación y producción*, Alcalá de Henares: 79-148.
- MORATALLA JÁVEGA, J. 2004-2005: “La Alcudia ibérica: una necesaria reflexión arqueológica”, *Lucentum*, XXIII-XXIV: 89-104.
- MORATALLA JÁVEGA, J. 2005: “El territorio meridional de la Contestania”, en Abad Casal, L.; Sala Sellés, F. y Grau Mira, I. (eds.), *La Contestania ibérica, treinta años después*, Alicante: 91-117.
- MORATALLA JÁVEGA, J. 2017: “La Cultura Ibérica en el curso bajo del Medio Vinalopó: nuevos datos. Nuevas perspectivas”, *Alebus*, 10-12: 9-64.
- MOREL, J.-P. 1998: “Le importations de céramiques du III^e siècle et de la première moitié du II^e siècle: quelque remarques á propos de l’Ibérie», en Ramón Torres, J.; Sanmartí Greco, J.; Asensio Vilaró, D. y Principal Ponce, J. (eds.), *Les fàcies ceràmiques d’importació a la costa ibérica, les Balears i les Pitiüses durant el segle III aC i la primera meitat del segle II aC*, Barcelona: 243-249.
- MORET, P. 2013: “Las fortificaciones bárquidas en la Península Ibérica”, *Desperta Ferro*, 17: 38-43.
- MOROTE BARBERÁ, G. 1984: “La cultura ibérica: síntesis histórica”, *La Cultura Ibérica. Homenaje a D. Fletcher Valls*, Valencia: 61-113.
- MOURITSEN, K. 2006: “Honores Libertini: Augustales and Seviri in Italy”, *Hephaistos*, 24: 237-248.
- NORDSTRÖM, S. 1967: *Las excavaciones en el poblado ibérico de La Escuera (San Fulgencio, Alicante)*, Valencia.
- NORDSTRÖM, S. 1973: *La céramique peinte iberique de la Province d’Alicante*, Stockholm.
- OLCINA DOMÉNECH, M. 1990: “El Tossal de Manises en época romana”, *Historia de la ciudad de Alicante*, I, Alicante: 150-188.
- OLCINA DOMÉNECH, M. 2005: “La Illeta dels Banyets, el Tossal de Manises y La Serreta”, en Abad Casal, L.; Sala Sellés, F. y Grau Mira, I. (eds.), *La Contestania Ibérica, treinta años después*, Alicante: 147-177.
- OLCINA DOMÉNECH, M. 2007: “Jarro”, en Azuar Ruiz, R.; Olcina Doménech, M. y Soler Díaz, J. (eds.), *MARQ. Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante*, Alicante: 75.
- OLCINA DOMÉNECH, M. –ed.– 2009a: *Lucentum (Tossal de Manises, Alicante). Arqueología e Historia*, Alicante.
- OLCINA DOMÉNECH, M. 2009b: “Imitación de crátera de campana/cáliz”, en Olcina Doménech, M. y Ramón Sánchez, J. J. (eds.), *Huellas griegas en la Contestania ibérica*, Alicante: 108-110.

- OLCINA DOMÉNECH, M. 2011: “La época romana”, *Guardamar del Segura. Arqueología y Museo*, Alicante: 134-153.
- OLCINA DOMÉNECH, M., GRAU MIRA, I. Y MOLTÓ GISBERT, S. 2000: “El Sector I de La Serreta: noves perspectives sobre l’ocupació de l’assentament”, *Recerques del Museu d’Alcoi*, 9: 119-144.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2010: “Lectura púnica del Tossal de Manises”, *Mainake*, XXXII.1: 229-249.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2014a: “El municipi de *Lucentum*”, en Olcina Doménech, M. (ed.), *Ciudades romanas valencianas*, Alicante: 200-216.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2014b: “Fortificaciones tardorrepúblicas de *Lucentum (Hispania Citerior)*”, en Sala Sellés, F. y Moratalla Jávega, J. (eds.), *Las Guerras Civiles romanas en Hispania. Una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 127-137.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2014c: “Actuación arqueológica en el foro y las termas de Popilio de *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante). Campaña de 2009-2010”, en Olcina Doménech, M. y Soler Díaz, J. (eds.), *Arqueología en Alicante en la primera década del siglo XXI*, Alicante: 254-261.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2015: “*Lucentum*: el paisaje urbano augusteo”, en López Villar, J. (ed.), *Tarraco Biennal. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d’August*, I, Tarragona: 255-262.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2017: “Una ciudad bárquida bajo *Lucentum* (Alicante). Excavaciones en el Tossal de Manises”, en Prados Martínez, F. y Sala Sellés, F. (eds.), *El oriente de Occidente. Fenicios y púnicos en el área ibérica*, Alicante: 285-328.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2018: “El Tossal de Manises (La Albufereta, Alicante). Intervenciones arqueológicas de 2013 y 2014”, *Jornades d’Arqueologia de la Comunitat Valenciana, 2013-2015*, València: 109-122.
- OLCINA DOMÉNECH, M.; GUILABERT MAS, A. Y TENDERO PORRAS, E. 2020: *El Tossal de Manises-Lucentum. Entre los Barca y los Omeyas*, Alicante.
- OLCINA DOMÉNECH, M. Y PÉREZ JIMÉNEZ, R. 1998: *La ciudad ibero-romana de Lucentum (El Tossal de Manises, Alicante). Introducción a la investigación del yacimiento y su recuperación como espacio público*, Alicante.
- OLCINA DOMÉNECH, M. Y PÉREZ JIMÉNEZ, R. 2003: “*Lucentum*: la ciudad y su entorno”, en Abascal Palazón, J. M. y Abad Casal, L. (eds.), *Las ciudades y los campos de Alicante*, Alicante: 91-119.
- OLCINA DOMÉNECH, M. Y XIMÉNEZ DE EMBÚN SÁNCHEZ, T. 2014: “Arqueología romana y mundo tardoantiguo”, en Olcina Doménech, M. y Soler Díaz, J. (eds.), *II Jornadas de Arqueología y Patrimonio Alicantino. Arqueología en Alicante en la primera década del siglo XXI*, Alicante: 109-127.
- ORTEGA PÉREZ, J. R.; ESQUEMBRE BEBIA, M. A.; MOLINA MAS, F. A. Y MOLTÓ POVEDA, F. J. 2017: “Las instalaciones portuarias ibérica y romana localizadas en el barranco de la Albufereta (Alicante). (Siglos V/IV a.C. – II/III d.C.)”, en Azuar Ruiz, R. e Inglese Carreras, O. (coords.), *Carta Arqueológica Subacuática de Alicante I. Fondeadero de Lucentum (Bahía de l’Albufereta, Alicante)*, Alicante: 81-97.
- PALAZZO, P. 1989: “Le anfore di Apani (Brindisi)”, *Amphores romaines et histoire économique. Dix ans de recherche*, Roma: 548-553.
- PASCUAL BERLANGA, G. Y RIBERA LACOMBA, A. V. 2013: “El material más apreciado por los antiguos. Las ánforas”, en Ribera Lacomba, A. V. (coord.), *Manual de cerámica romana: del mundo helenístico al Imperio*, Alcalá de Henares: 215-289.
- PAVOLINI, C. 1987: “Le lucerne romana fra il III sec. aC e il III sec. dC”, en Levêque, P. y Morel, J.-P. (eds.), *Céramiques hellénistiques et romaines*, II, Besançon: 139-165.
- PÉREZ BALLESTER, J. 1997: “Decoraciones geométricas, vegetales y figuradas: tres grupos de motivos interrelacionados”, en Aranegui Gascó, C. (ed.), *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, Madrid: 117-159.

- PÉREZ BALLESTER, J. 2008: “La cerámica de barniz negro”, en Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. V. (eds.), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, Cádiz: 263-274.
- PÉREZ BALLESTER, J. 2014: “El Xúquer, Saitabi y Sertorio”, en Sala Sellés, F. y Moratalla Jávega, J. (eds.), *Las Guerras Civiles romanas en Hispania. Una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 51-63.
- PÉREZ BALLESTER, J. Y BERROCAL CAPARRÓS, M^a C. 2007: “Campaniense C, cerámicas grises y engobadas de imitación en Cartagena, Mazarrón y Eivissa”, en Roca Roumens, M. y Principal Ponce, J. (eds.), *Les imitacions de vaixella fina importada a la Hispania Citerior (segles I aC – I dC)*, Tarragona: 151-172.
- PÉREZ BALLESTER, J. Y MATA PARREÑO, C. 1998: “Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València). Función y significado en los Estilos I y II”, en Aranegui Gascó (ed.), *Los iberos, príncipes de Occidente*, Barcelona: 231-243.
- PÉREZ BLASCO, M. 2014: *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.)*. Iconografía e iconología, Alicante.
- POVEDA NAVARRO, A. M. Y UROZ RODRÍGUEZ, H. 2007: “Iconografía vascular en El Monastil”, en Abad Casal, L. y Soler Díaz, J. (eds.), *Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante: 125-139.
- PRINCIPAL PONCE, J. 2005: “Las cerámicas del Círculo de la Campaniense B”, en Roca Roumens, M. y Fernández García, M^a I. (coords.), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Málaga: 47-61.
- PRINCIPAL PONCE, J. Y SANMARTÍ GRECO, J. 2007: “Les imitacions en pasta grisa de vaixella fina de vernís negre a Pollentia en época tardorrepública”, en Roca Roumens, M. y Principal Ponce, J. (eds.), *Les imitacions de vaixella fina importada a la Hispania Citerior (segles I aC – I dC)*, Tarragona: 259-277.
- PUIG GRIESSENBERGEN, A. M^a 2006: “Les ceràmiques de vernís negre”, en Puig Griessenbergen, A. M^a y Marín Ortega, A. (coords.), *La colònia grega de Rhode (Roses, Alt Empordà)*, Girona: 303-471.
- PY, M.; ADROHER AUROUX, A. M^a Y SANCHEZ, C. 2001: *Dicocer2. Corpus des céramiques de l'Âge du Fer de Lattes (fouilles 1963-1999)*, I, Lattes.
- RABANAL ALONSO, M. A Y ABASCAL PALAZÓN, J. M. 1985: “Inscripciones romanas de la provincia de Alicante”, *Lucentum*, IV:191-244.
- RAMALLO ASENSIO, S. F.; MURCIA MUÑOZ, A. J.; RUIZ VALDERAS, E. Y MADRID BALANZA, M^a J. 2010: “Contextos de la segunda mitad del siglo I a. C. en *Carthago Nova*”, en Revilla Calvo, V. y Roca Roumens, M. (eds.), *Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano*, Barcelona: 294-321.
- RAMÓN TORRES, J. 1995: *Las ánforas fenicio-púnicas del Mediterráneo central y occidental*, Barcelona.
- RAMÓN TORRES, J. 2011: “El sector alfarero de la ciudad púnica de Ibiza”, en Costa Ribas, B. y Fernández Gómez, J. H. (eds.), *Yöserim: la producción alfarera fenicio-púnica en Occidente*, Eivissa: 165-221.
- RAMÓN TORRES, J. 2012a: “Perduraciones y cambios en las producciones cerámicas tardopúnicas en el extremo occidente mediterráneo”, en Mora Serrano, B. y Cruz Andreotti, G. (coords.), *La etapa neopúnica en Hispania y el Mediterráneo centro occidental: identidades compartidas*, Sevilla: 223-258.
- RAMÓN TORRES, J. 2012b: “La cerámica púnico-ebusitana en época tardía (siglos III-I a.C.)”, Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. V. (eds.), *Cerámicas hispanorromanas*, II. *Producciones regionales*, Cádiz: 583-617.
- REVILLA CALVO, V. Y ROCA ROUMENS, M. –eds.– 2010: *Contextos cerámicos y cultura material de época augustea en el occidente romano*, Barcelona.
- REYNOLDS, P. 1987: *El yacimiento tardorromano de Lucentum (Benalúa-Alicante): las cerámicas finas*, Alicante.
- RIBERA LACOMBA, A. V. Y MARÍN JORDÁ, C. 2003-2004: “Las cerámicas del nivel de destrucción de Valentia (75 a. C.) y el final de Azaila”, *Kalathos*, 22-23: 271-300.
- RICCI, M. 1974: “Per una cronologia delle lucerne tardo-republicane”, *Rivista di Studi Liguri*, XXXIX.2-4: 168-234.

- RICO GARCÍA, M. 1892: “Arqueología alicantina”, *El Archivo*, VI.III: 159-166.
- RICO NAVARRO, M^a C. –coord.– 1997: *Agua y territorio. I^{er} Congreso de Estudios del Vinalopó (Petrer-Villena, 1997)*, Petrer.
- RIPOLLÉS ALEGRE, P. P. 2007: *Las acuñaciones de la ciudad ibérica de Saitabi*, València.
- RIZZO, G. Y MORENO MEGÍAS, V. 2019: “Roma e le prime importazioni di alimenti ispanici trasportati in anfora”, *Journal of Roman Archaeology*, 32.1: 23-38.
- RONDA FEMENIA, A. M^a 2018: *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués. Contextos arqueológicos y humanos en el yacimiento de la Dama de Elche*, Alicante.
- RONDA FEMENIA, A. M^a Y TENDERO PORRAS, M. 2014: “Producciones locales de época augustea de *Ilici*: las imitaciones de paredes finas y de la vajilla metálica romana”, en Morais, R.; Fernández Fernández, A. y Sousa, M^a J. (coords.), *As Produções cerâmicas de imitação na Hispania*, I, Porto: 191-213.
- RONDA FEMENIA, A. M^a Y TENDERO PORRAS, M. 2015: “La reinterpretación de un depósito augusteo: el *cantharus* de *Ilici*”, en López Villar, J. (ed.), *Tarraco Biennal. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August*, I, Tarragona: 263-268.
- ROS SALA, M^a M. 1989: *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*, Murcia.
- ROSSER LIMINANA, P. 1991: “La necrópolis romana altoimperial del «Parque de las Naciones» (Albufereta, Alicante): Estudio de algunos de sus materiales”, *Lucentum*, IX-X: 85-101.
- ROSSER LIMINANA, P. Y FUENTES MASCARELL, C. 2007: *Tossal de les Basses. Seis mil años de Historia de Alicante*, Alicante.
- ROUILLARD, P.; ESPINOSA RUIZ, A.; MORATALLA JÁVEGA, J. Y COSTA, L. 2014: “Conclusion générale. La fonction de La Malladeta”, en Rouillard, P.; Espinosa Ruiz, A. y Moratalla Jávega, J. (comps.), *Villajoyosa Antique (Alicante, Espagne). Territoire et topographie. Le Sanctuaire de La Malladeta*, Madrid: 175-180.
- RUIZ ALCALDE, D. Y MARCOS GONZÁLEZ, A. 2011: “Épocas orientalizante e Ibérica en Villajoyosa”, *La Vila Joiosa. Arqueologia i Museu*, Alicante: 100-117.
- RUIZ VALDERAS, E. 2004: “Cerámicas campanienses de Cartagena: el registro arqueológico y la dinámica comercial”, en Lechuga Galindo, M. (coord.), Scombraria, *La Historia oculta bajo el mar. Arqueología submarina en Escombreras, Cartagena*, Murcia: 88-101.
- RUIZ VALDERAS, E. 2008: “La cerámica de barniz negro en el registro estratigráfico de *Carthago Nova*: de la fundación bárquida a la conquista romana”, en Uroz Sáez, J.; Noguera Celdrán, J. M. y Coarelli, F. (eds.), *Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial*, Murcia: 669-686.
- SÁEZ ROMERO, A. M. 2008: “La producción de ánforas en el área del Estrecho en época tardopúnica (siglos –III a –I)”, en Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. V. (eds.), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, Cádiz: 491-515.
- SÁEZ ROMERO, A. M. Y DÍAZ RODRÍGUEZ, J. J. 2007: “La producción de ánforas de tipo griego y grecoitalico en Gadir y el Área del Estrecho. Cuestiones tipológicas y de contenido”, *Zephyrus*, 60: 195-208.
- SALA SELLÉS, F. 1998: “Los problemas de caracterización del siglo III a.C. en los yacimientos de la Contestania”, en Ramón Torres, J.; Sanmartí Greco, J.; Asensio Vilaró, D. y Principal Ponce, J. (eds.), *Les fàcies ceràmiques d'importació a la costa ibérica, les Balears i les Pitiüses durant el segle III aC i la primera meitat del segle II aC*, Barcelona: 29-48.
- SALA SELLÉS, F. 2001-2002: “Para una revisión de las relaciones púnicas con la costa ibérica alicantina: nuevas perspectivas sobre algunos viejos problemas”, *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 17-18: 283-300.
- SALA SELLÉS, F. 2005: “Púnicos al sud del País Valencià: vint-i-cinc anys d'investigació”, *Fonaments*, 12: 21-39.
- SALA SELLÉS, F. 2010: “Nuevas perspectivas sobre las relaciones púnicas con la costa ibérica del Sudeste peninsular”, *Mainake*, XXXII.2: 933-950.
- SALA SELLÉS, F.; MOLTÓ POVEDA, J.; OLCINA DOMÉNECH, M. Y GUILABERT MAS, A. 2007: “Las imitaciones de vajilla de mesa de los siglos I a.C. y I d.C. del Sector BC de *Lucentum*”, en Roca Roumens, M. y

- Principal Ponce, J. (eds.), *Les imitations de vaixella fina importada a la Hispania Citerior (segles I aC – I dC)*, Tarragona: 133-150.
- SALA SELLÉS, F.; MORATALLA JÁVEGA, J. Y ABAD CASAL, L. 2014: «Los fortines de la costa septentrional alicantina: una red de vigilancia de la navegación», en Sala Sellés, F. y Moratalla Jávega, J. (eds.), *Las Guerras Civiles romanas en Hispania. Una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 79-90.
- SALA SELLÉS, F. Y RONDA FEMENIA, A. M^a 1990: “Excavaciones arqueológicas en Benalúa”, *Historia de la ciudad de Alicante*, I, Alicante: 289-312.
- SALA SELLÉS, F. Y VERDÚ PARRA, E. 2014: “Pebeteros en forma de cabeza femenina en la Contestania. Estado de la cuestión y perspectivas de estudio”, en Marín Ceballos, M^a C. y Jiménez Flores, A. M^a (coords.), *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*, Sevilla: 19-34.
- SPARKES, B. A. Y TALCOTT, L. 1970: *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.*, Princeton.
- SORIA COMBADIERA, L. Y MATA PARREÑO, C. 2016: “Hornos, marcas... y más allá”, en Járrega Domínguez, R. y Berni Millet, P. (eds.), *Amphoræ ex Hispania: paisajes de producción y consumo*, Tarragona: 624-638.
- STANCO, E. A. 2009: “La seriazione cronológica della ceramica a vernice nera etrusco-laziale nell’ambito del III secolo a.C.”, en Jolivet, V.; Pavolini, C.; Tomei, M. A. y Volpe, R. (eds.), *Suburbium, II. Suburbio di Roma dalla fine dell’età monarchica alla nascita del sistema delle ville (V-II sec. a.C.)*, Roma: 157-193.
- TARRADELL MATEU, M. 1961: “Ensayo de estratigrafía comparada y de cronología de los poblados ibéricos valencianos”, *Saitabi*, 11: 3-20.
- TARRADELL MATEU, M. Y MARTÍN ÁVILA, G. 1970: *Els Antigons-Lucentum, una ciudad romana en el casco urbano de Alicante*, Valencia.
- TARRATS BOU, F. 2000: “Tárraco, topografía urbana y arqueología de los vertederos”, en Dupré Raventós, X. y Remolà Vallverdú, J. A. (eds.), *Sordes Urbis. La eliminación de los residuos en la ciudad romana*, Roma: 129-137.
- TENDERO PORRAS, M. 2015: “Ilici. L’Alcúdia d’Elx”, *La Rella*, 28: 111-144.
- TENDERO PORRAS, M. Y RONDA FEMENIA, A. M^a 2014a: “La ciudad romana de Ilici (L’Alcúdia de Elche, Alicante)”, en Olcina Doménech, M. (ed.), *Ciudades romanas valencianas*, Alicante: 226-242.
- TENDERO PORRAS, M. Y RONDA FEMENIA, A. M^a 2014b: «Ilici en las guerras civiles romanas», en Sala Sellés, F. y Moratalla Jávega, J. (eds.), *Las Guerras Civiles romanas en Hispania. Una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 217-228.
- TERRENATO, N. Y RICCI, G. 1998: “I residui nella stratificazione urbana. Metodi di quantificazione e implicazioni per l’interpretazione delle sequenze: un caso di studio dalle pendici settentrionali del Palatino”, en Guidobaldi, F.; Pavolini, C. y Pergola, Ph. (dirs.), *I materiali residui nello scavo archeologico*, Roma: 89-104.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2003: “Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica de época helenística”, *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*, Roma: 167-180.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: “Tipología e iconografía de la cerámica ibérica decorada del enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)”, en Tortosa Rocamora, T. (coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, Madrid: 71-222.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Mérida.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2007: “Riflessione sulle diverse forme di «narrazione» iconografica. Alcuni esempi della ceramica iberica”, *L’image antique et son interprétation. Entre abstraction et réalité: les modes de la narration – études comparatives*, Roma: 173-184.
- TROS-DE-ILARDUYA FERNÁNDEZ, M. 2005: “Temporales marítimos y ordenación del territorio en la provincia de Alicante”, *Boletín de la A.G.E.*, 40: 329-350.
- VANDERMERSCH, CH. 1994: *Vins et amphores de Grande Grèce et de Sicile, IV^e-III^e s. avant J.- C.*, Napoli.
- VERDÚ PARRA, E. 2015: *La necrópolis ibérica de l’Albufereta (Alacant). Ritos y usos funerarios en un contexto de interacción cultural*, Alicante.

- VILLARONGA GARRIGA, L. 1994: *Corpus nummum hispaniæ ante augusti ætatem*, Madrid.
- VIVAR LOMBARTE, G. 2005: “La cerámica Campaniense A”, en Roca Roumens, M. y Fernández García, M^a I. (eds.), *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*, Málaga: 11-22.
- WALLACE-HADRILL, A. 2008: *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge.
- WOOLF, G. 2003-2004: “Cultural Change in Roman Antiquity. Observations on Agency”, *Kodai. Journal of Ancient History*, 13/14: 157-167.
- ZANKER, P. 1992: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

EL TURNO DE LAS LEGIONES: NUEVA LECTURA ICONOGRÁFICA DE LA CERÁMICA IBÉRICA DE ESTILO ILICITANO A PARTIR DE LOS CONTEXTOS MILITARES TARDO-REPUBLICANOS

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ BOIX, FELICIANA SALA SELLÉS*

RESUMEN

En este trabajo se presenta el planteamiento teórico y analítico con el que se pretende alcanzar una lectura iconográfica distinta para las cerámicas ibéricas con decoración figurada de estilo ilicitano, contextualizándolas dentro de un ambiente de cambio cultural con marcadas influencias itálicas, una vez que ha quedado comprobado que la mayoría de yacimientos contestanos con este tipo de cerámicas albergaron población civil y/o militar romana o, directamente, se trata de fortines romanos vinculados al conflicto bélico sertoriano.

PALABRAS CLAVE

Cerámica, iconografía, Roma, tardo-republicano, ibérico.

SUMMARY

This work presents the theoretical and analytical basis used to reach a different iconographical reading for Ilicitan-Style Iberian painted pottery. This painted pottery is contextualized in a cultural-changing environment with noticeable Italic influences. Specially since it has been proved that most of Contestanian sites who had this kind of painted pottery among its materiality housed Roman civil and/or military population or, most likely, they were Roman fortresses linked to Sertorian War.

KEY WORDS

Pottery, iconography, Rome, late-republican, Iberian.

* Universidad de Alicante.

I. LA IMAGEN IBÉRICA COMO DOCUMENTO ARQUEOLÓGICO

Desde el desarrollo de la ciencia arqueológica en el siglo XVIII la imagen adquirió una cierta autonomía discursiva con respecto al resto de elementos de la cultura material, reservándose un espacio para las manifestaciones artísticas dentro de los relatos sobre el pasado. En este espacio, y a pesar de que desde su génesis teórica se remarcó la relevancia de pensar históricamente el objeto artístico para comprenderlo íntegramente, se optó por el enfoque esteticista al historicista a la hora de emprender la investigación. Todo esto trajo como consecuencia un excesivo idealismo en el concepto de la historia y su producto artístico, el cual llevó a ignorar voluntariamente la complejidad y fragmentación de los restos materiales, persistiendo un misticismo que elevó el arte del pasado a una suerte de expresión espiritual de la civilización antigua, desvinculándose en parte de la trama social de la que surge la imagen (Bianchi 1982: 49).

Este es el punto de desarrollo de la ciencia arqueológica en Europa en el momento de descubrimiento de la cerámica pintada ibérica, iniciándose el siglo XX. Dirigidas por P. Paris y su discípulo, E. Albertini, las primeras excavaciones en el solar de La Alcudia de Elche ya documentaron cerámica decorada con motivos y composiciones que inmediatamente llamaron la atención de los investigadores, quienes analizaron los restos y los vincularon a las manifestaciones pictóricas de la vajilla oriental (Paris 1903-1904; Albertini 1906; 1907a; 1907b), que en esos momentos estaba arrojando los datos más llamativos, convirtiéndose en el foco al que miraban los estudiosos de todo el ámbito mediterráneo. Se inició así una tradición de estudios que tuvieron como protagonista a la cerámica ibérica del área ilicitana, estudios a partir de los cuáles podemos observar la trayectoria y evolución de la disciplina arqueológica e iconográfica en nuestro país a lo largo del siglo pasado y entender el punto en el que nos hallamos actualmente. Para observar y comprender esta evolución remitimos al análisis de R. Olmos (1996), quien acertadamente identifica las corrientes subyacentes tras cada nuevo impulso dentro de los estudios iconográficos.

No obstante, y a pesar de sobrepasar los cien años en la tradición de estudios que reparan en las decoraciones figuradas ibéricas, no será hasta las últimas décadas del siglo pasado cuando empiece a entenderse ésta como un elemento más de la cultura material, liberándose en cierto modo de la carga del análisis estético y comparativista para estudiarse desde una óptica arqueológica. De este modo, de manera general, dos son las corrientes principales bajo las que se ordenan los estudios iconográficos respecto a la cerámica ibérica: de una parte la que se ha denominado “Escuela de Madrid”, con R. Olmos y sus colaboradores principales, T. Tortosa y J. A. Santos (Olmos *et alii* 1992; Olmos y Santos 1997); de otra parte tenemos la “Escuela de Valencia”, con C. Aranegui, C. Mata, H. Bonet y J. Pérez Ballester, continuada por M. M. Fuentes (Aranegui 1997; Mata *et alii* 1997; Fuentes 2015). Ambas aproximaciones son responsables del mayor aumento del conocimiento en el campo de la iconografía sobre cerámica ibérica en los últimos años, dedicando profundas reflexiones a la materia y aportando una buena base de datos tipológicos, analíticos y contextuales. Entre ambas posturas existen divergencias básicas, siendo la más notable de ellas su objeto de estudio, puesto que las científicas valencianas dedican sus estudios principalmente a la cerámica procedente del foco de Sant Miquel de Liria -cerámicas de estilo narrativo o estilo Oliva-Liria-, mientras que la escuela madrileña analiza la cerámica pintada ibérica desde una óptica general, si bien es cierto que básicamente se centran en la cerámica pintada del sureste peninsular, estudiando las producciones de La Alcudia de Elche y Murcia -cerámicas de estilo simbólico o estilo Elche-Archena-. Además, la escuela valenciana incide en aspectos funcionales y tipológicos, mientras que el procedimiento madrileño pasa más por desvelar los significados simbólicos del código iconográfico.

Así pues, a la hora de interpretar el significado de las imágenes ibéricas del sureste, los citados enfoques han hecho gran énfasis en la estructuración interna de las imágenes ibéricas, tomando como modelos esenciales esquemas de la semántica y la teoría lingüística y huyendo de la comparación clásica con esquemas pictóricos foráneos. Estas consideraciones semióticas establecen que el significado de cada uno de los motivos

que componen la imagen, como la palabra dentro de la frase, sólo toma sentido dentro del conjunto, con lo que el elemento exento carece de significado o, mejor dicho, potencialmente alberga varios al mismo tiempo, por lo que puede representar ideas contrapuestas (Olmos 1987: 27; 1988-89: 91; 1998: 152).

En lo que a nuestro objetivo respecta, creemos que las vías introspectivas ya han sido suficientemente tratadas por los autores citados, por lo que ahondar en ellas del mismo modo sería redundante. Así pues, optamos por una metodología que parta de un primer nivel analítico y empírico, esto es, los repertorios de vasos e imágenes recogidos en las publicaciones compilatorias sobre la cerámica de estilo ilicitano (Tortosa 2004; 2006); en un segundo término, consideramos la iconografía como parte indisoluble del resto de la cultura material ibérica, por lo que cualquier juicio crítico con el que pretendamos construir un discurso histórico ha de partir de la contextualización geográfica y del ajuste cronológico de estas cerámicas, siendo ésta una tarea más compleja puesto que la mayoría de los vasos conocidos proceden de excavaciones antiguas de las que, por el método empleado, se ha perdido buena parte de la información cronoestratigráfica. Por ello creemos tan importante prestar atención a las excavaciones antiguas como a aquellas emprendidas en los últimos años, ya que los datos sobre fechas y cronologías que revelen serán los que permitan realmente renovar la óptica desde la que entender esta faceta del registro arqueológico.

El objeto del presente trabajo es presentar los pasos preliminares de un estudio que debe conducir a una lectura distinta de la decoración figurada del estilo ilicitano I, toda vez que la revisión de las excavaciones antiguas y las excavaciones recientes en yacimientos alicantinos con presencia de esta cerámica están permitiendo bajar la cronología inicial de este estilo, al menos, al primer tercio del siglo I a.C., si es que no se trata de una producción enmarcada entre las épocas de César y Augusto.

II. EL CONTEXTO HISTÓRICO

En su condición de conjunto cerrado, y aplicando la clasificación crono-tipológica de la cerámica de barniz negro del profesor J. P. Morel (1981), la presencia en la «tienda del alfarero» de La Alcudia de Elche de 53 vasos de cerámica campaniense A media y Beoide¹ junto a 66 ibéricos decorados en el estilo Elche-Archena² fechaban el hallazgo en el tránsito de los siglos II al I a.C. (Sala 1992: 198-200) y, puesto que el estilo pictórico se mostraba en su plena madurez, su inicio se debía retrotraer a la segunda mitad del siglo II a.C. Así, la «tienda del alfarero» establecía una fecha *ante quem* para el principio del estilo decorativo, al tiempo que confirmaba el marco cronológico propuesto para el estrato E o ibero-púnico de La Alcudia (Ramos Folqués 1973), el nivel donde aparecían las cerámicas pintadas figuradas ilicitanas. Asimismo, venía a confirmar la cronología amplia, siglos II y I a.C., que los primeros estudiosos de la cerámica ibérica pintada contestana (Llobregat 1972; Nordström 1969-1973) habían adjudicado a estos vasos valiéndose de la datación de aquellos otros yacimientos donde también se habían hallado, como el Tossal de Manises o el Tossal de la Cala.

R. Olmos, J. Santos y T. Tortosa llevaron a cabo la inmensa labor de ordenar un rico imaginario que daba forma a conceptos profundos de la mentalidad y creencias iberas, y cuya datación se apoyaba en la cronología a caballo entre los siglos II y I a.C. que ofrecía la «tienda del alfarero». Así, la considerada una de las manifestaciones más genuinas de la identidad e ideología iberas, a la par de la estatuaría de época plena, nació y se desarrollaba en plena conquista romana de Hispania, en medio de un periodo convulso causante de inestabilidad económica y social, como todos los episodios bélicos. Tratando de explicar esta aparente paradoja, en la década final del siglo XX se generalizan dos opiniones. Por un lado, tenemos aquella que piensa en las imágenes pintadas como reacción de la población ibera frente a la opresión romana, en una

¹ En la terminología actual la llamaremos calena media.

² Hoy estilo ilicitano I.

suerte de reivindicación cultural y política. Esta opción, aunque aceptable desde una mirada antropológica, choca con los datos arqueológicos, pues la cerámica pintada Elche-Archena, al menos en Alicante y sureste de Albacete, aparece en yacimientos que se iban a ver beneficiados pasado un tiempo con la concesión del rango de colonia o municipio, como el Tolmo de Minateda, La Alcudia-*Ilici*, Tossal de Manises-*Lucentum* o la Vila Joiosa-*Alon* (Fig. 1). La opinión opuesta mantiene que se trata de manifestaciones identitarias consentidas por el poder romano para aquellas elites ibéricas que aceptaban el nuevo sistema económico y social, en el que quizá ya habían entrado a formar parte a través de pactos y concesiones. Pero en este estado de la investigación, no toda la cerámica Elche-Archena aparecía en *oppida* favorecidos por la república romana. También se había encontrado en pequeños enclaves contestanos del interior, como Castillo del Río (Aspe), o de la costa, como el Tossal de la Cala (Benidorm). A continuación exponemos de forma somera los datos que señalan la presencia temprana de población militar o civil en estos yacimientos, o directamente son enclaves romanos.

Entre la década final del siglo XX y la primera del XXI la arqueología alicantina vive un periodo de renovación metodológica y notables avances, fruto del reestudio de excavaciones antiguas y de la profusión de excavaciones nuevas promovidas por la Arqueología de investigación que partía de museos y de la Universidad, además de las intervenciones de urgencia hechas desde la Arqueología de gestión. A ese clima contribuyó asimismo la transformación del antiguo Museo Arqueológico Provincial de Alicante en el actual MARQ, para cuya nueva exposición museográfica se revisaron las colecciones antiguas produciéndose interesantes reajustes de piezas que se devolvieron a sus conjuntos originales. El ejemplo que ahora nos interesa es el fragmento con decoración figurada que había incluido el Castillo del Río en la lista de yacimientos ibéricos con Elche-Archena (Fig. 2, 1). El fragmento no solo no procede de este yacimiento del medio Vinalopó³, sino que es parte de un *lágynos* hallado en niveles augusteos de la *domus* del peristilo del Tossal de Manises-*Lucentum* (Verdú 2017), y aquí ya tenemos un primer dato para poner en cuarentena la cronología tradicional del estilo Elche-Archena. El Tossal de Manises es otro de los yacimientos clásicos con vasos de ese estilo aparecidos en las excavaciones de las primeras décadas del siglo XX. Es conocido el vuelco en su interpretación gracias a los trabajos emprendidos para su musealización en los años 90: de *oppidum* ibérico transformado en municipio romano con Augusto ha pasado a ser una potente fortificación cartaginesa de la Segunda Guerra Púnica y un *castellum* de las guerras sertorianas, fuertemente refortificado en época de César, hasta que finalmente se remodela en su forma urbana con el *municipium* augusteo (Olcina 2005; Olcina *et alii* 2010; 2014). En realidad, el *oppidum* ibérico se localiza en el lado opuesto de la Albufera, en el Tossal de les Basses, y la cima del Tossal de Manises se ocupa, como se ha visto, en diferentes momentos relacionados con sucesivos episodios bélicos. A ello cabe añadir que las excavaciones actuales no documentan cerámica con decoración Elche-Archena hasta llegar a estratos datados a mediados del siglo I a.C., lo que no quiere decir que en el futuro no aparezcan en los niveles de ocupación del *castellum* de las guerras civiles sertorianas⁴.

Respecto al Tossal de la Cala y otros yacimientos de las mismas características y cronología situados en promontorios costeros de la costa norte alicantina, como son Cap Negret (Altea), Penyal d'Ifac (Calp) y Punta de la Torre (Moraira-Teulada), gracias a la investigación que venimos desarrollando desde 2010⁵ sabemos que no son pequeños poblados iberos de los siglos II-I a.C., sino una línea de fortines al sur del cabo de la Nao, ocupados por pequeñas guarniciones del ejército romano republicano y con la función de vigilar el paso

³ La revisión de los materiales del Castillo del Río realizada por uno de nosotros con motivo del montaje museográfico del MARQ lo identifica como un enclave ibérico de época plena que no llega al siglo II a.C.

⁴ Agradecemos esta información inédita a los codirectores de las excavaciones M. Olcina, A. Guilabert y E. Tendero.

⁵ Proyectos HAR2009-11334 y HAR2012-32754, financiados respectivamente por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Ministerio de Economía y Competitividad. En la actualidad el estudio y recuperación íntegra del Tossal de la Cala continúa en el proyecto HAR2016-76917-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y fondos FEDER.

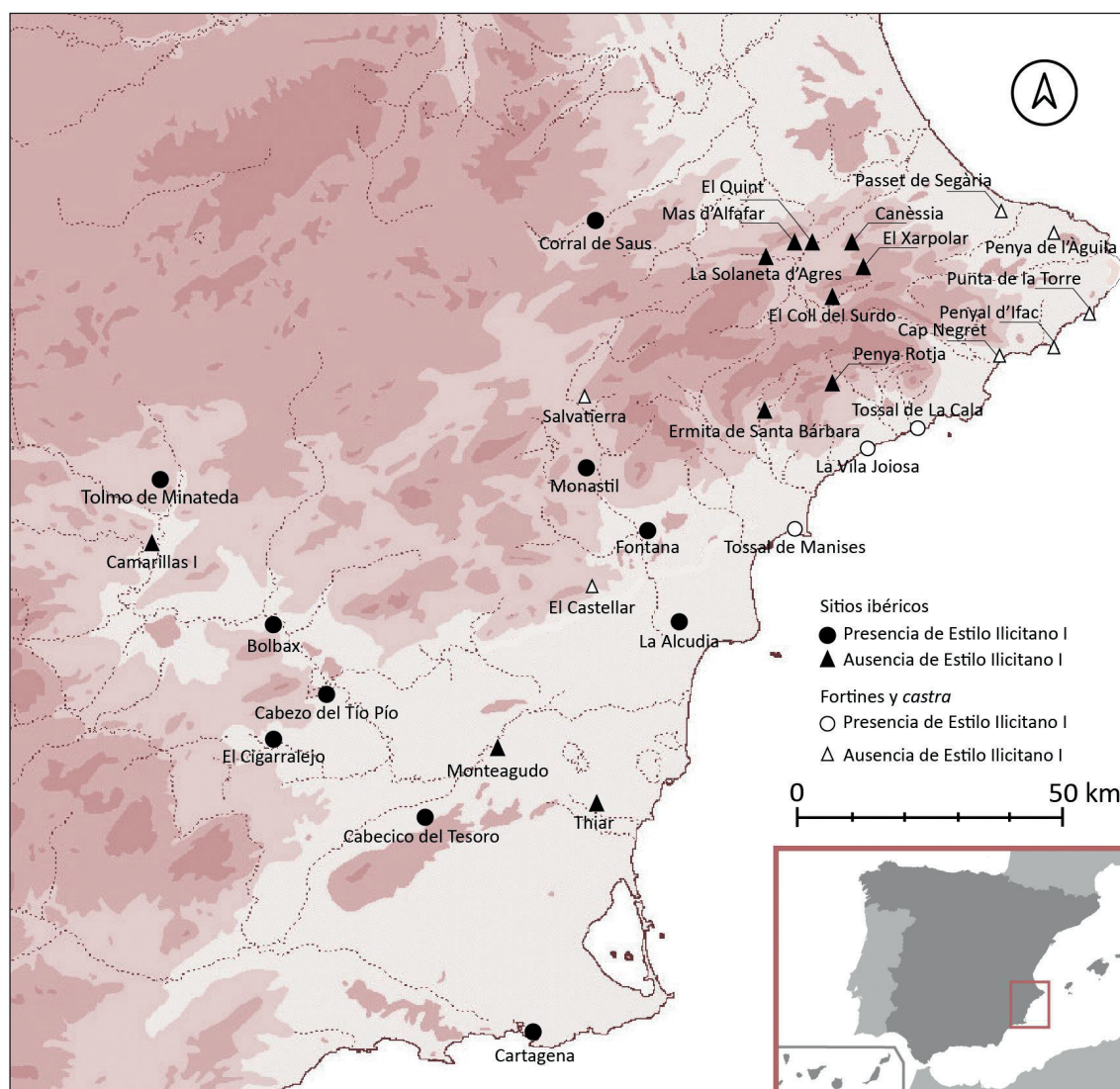


Fig. 1: Mapa con la ubicación de los yacimientos del sureste peninsular datados en el siglo I a.C. con y sin cerámica de estilo ilicitano.

de naves entre los puertos de *Ebusus* y *Carthago Nova* (Fig. 3). La revisión de los materiales arqueológicos de la excavación del padre Belda en el Tossal de la Cala en 1943 (Bayo 2010) fue el detonante del cambio de perspectiva pues en ese conjunto de piezas, además de los vasos ibéricos pintados ya conocidos, uno de ellos con la característica ave con las alas explayadas del estilo ilicitano I (Fig. 2, 2), también aparecía armamento y otros objetos de *militaria* romana, además de una importante presencia de vajilla y utensilios de cocina y mesa romanas. La nueva catalogación permitió concretar la ocupación del Tossal de la Cala en las primeras décadas del siglo I a.C., datación que repetían los materiales arqueológicos de los restantes yacimientos (Bayo 2014; Doménech 2014; Bayo *et al.* e.p.)⁶. Nos encontramos, pues, en el momento de las guerras civiles

⁶ En realidad, llevar la cronología inicial al siglo II a.C. fue propuesto por Tarradell y Llobregat por la presencia de monedas romanas con fecha de acuñación en ese siglo que, sin embargo, tras la revisión de C. Doménech (2014) sabemos que se estaban usando con valor de cambio durante las guerras sertorianas. En el nivel de destrucción de la *Valentia* sertoriana aparece incluso una moneda de finales del siglo III a.C. que todavía estaba en uso.

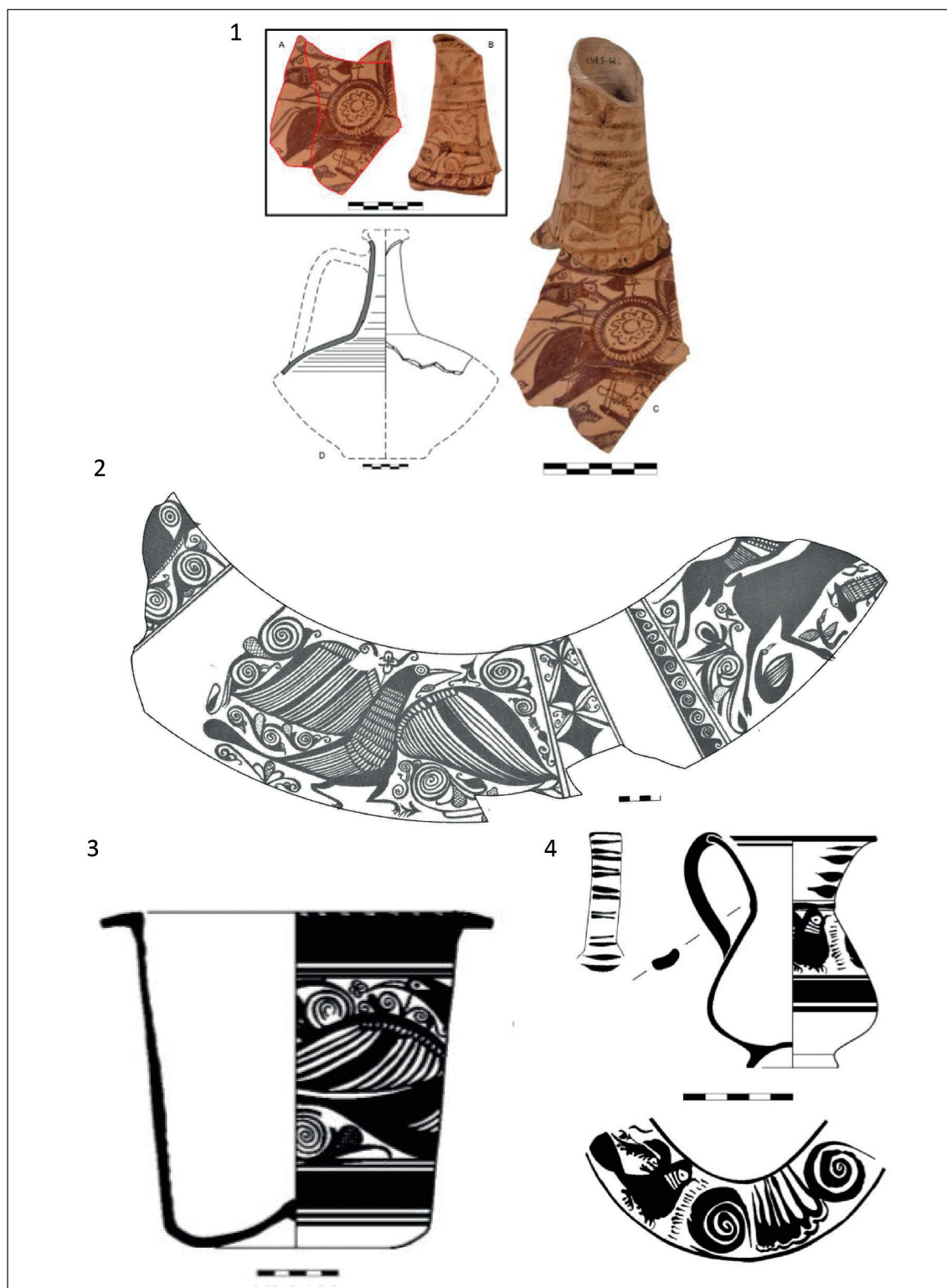


Fig. 2: Diferentes representaciones de escenas pintadas sobre vasos cerámicos: 1. *Lágynos* del Tossal de Manises (Verdú 2017: 49, fig. 3); 2. Jarra *pithoide* decorada del Tossal de la Cala (Bayo 2010: 80, fig. 31); 3. *Kalathos* procedente de la necrópolis de Poble Nou (Blasco 2011: 93, fig. 3); 4. *Olpe* de la necrópolis de Poble Nou (Blasco 2011: 100, fig. 9).



Fig. 3: Mapa con la ubicación de las principales batallas y fortines asociados a las guerras sertorianas en la Contestania (iconos en blanco); en negro, otros enclaves datados en el siglo I a.C. posteriores al conflicto.

sertorianas y, en ese escenario, tomando en consideración el relato de los hechos, la proximidad geográfica de batallas decisivas en el desenlace del conflicto y la propia orografía sumamente accidentada de la Contestania septentrional, sólo se puede atribuir a Sertorio la estrategia de construir una red de fortines para la vigilancia del mar (Sala y Moratalla 2014; Sala *et alii* 2013; 2014; Abad *et alii* 2019).

La intensa actividad de arqueología urbana en la última década en la Vila ha constatado la presencia de población romana civil y militar en el siglo I a.C., mucho antes de la creación del municipio flavio de *Alon*. El primer testimonio es la *fossa fastigata* de un campamento *aestivo* datado en época sertoriana, aparecido en pleno centro de la población actual (Espinosa *et alii* 2014). Resulta tentador relacionar este campamento de marcha con un hipotético destacamento de soldados pompeyanos que, tras una jornada de marcha saliendo del *castellum* del Tossal de Manises y haciendo noche en la Vila, se dispusiera a atacar el cercano fortín sertoriano del Tossal de la Cala⁷. El siguiente testimonio en el tiempo es una *fullonica*

⁷ Diferentes testimonios de visitantes del yacimiento en el s. XIX y de los primeros excavadores se refieren a cenizas esparcidas por la ladera o cubriendo las escaleras interiores de las estancias.

excavada recientemente en lo que sería espacio periurbano, una instalación que empieza a funcionar a mediados del siglo I a.C. hasta el primer cuarto del siglo I d.C. (Moratalla *et alii* 2018) e indica que existía población civil romana usuaria del servicio. También es tentador relacionar los movimientos de tropas y la presencia de población romana en el entorno del *oppidum* ibérico durante el siglo I a.C. con el periodo de mayor número de enterramientos en las necrópolis de Creueta y Poble Nou, consistentes en incineraciones en *kalathoi* decorados en el estilo ilicitano I y en el bautizado como “simbólico levantino” (Pérez Blasco 2011)⁸, con ajuares austeros en los que es frecuente el juego ungüentario fusiforme y/o cubilete de paredes finas o vaso campaniense (Fig. 2, 3 y 4). Es el mismo juego que aparece en las incineraciones de época sertoriana de la necrópolis valenciana de Quart-Cañete (García-Prósper 2015), tanto en inhumaciones e incineraciones romanas como en las incineraciones ibéricas. Éstas, en número de cinco, se identifican por ciertas diferencias en el tratamiento incinerador pero, sobre todo, ha prevalecido la idea del vaso ibérico pintado con decoración vegetal como identificador étnico (García-Prósper *et alii* 2002-2003). Pasados veinte años de la excavación de la necrópolis de Quart-Cañete, y ante el panorama que aquí se describe, sería interesante revisar con otros ojos las tumbas de la *Valentia* tardo-republicana en un ejercicio de comparación con las incineraciones de la Vila. No nos parece descabellado que el juego ungüentario-cubilete/vaso campaniense, por repetido, responda a un ritual normalizado itálico.

En La Alcudia de Elche, finalmente, los recientes estudios dedicados a revisar las excavaciones de Ramos Folqués empiezan a mostrar elementos para una lectura arqueológica diversa de su cronoestratigrafía (Tendero y Ronda 2014; Ronda 2018). En sus excavaciones en el sector 10D llevadas a cabo en los años 50 aparece armamento y objetos de *militaria*⁹ que, también aquí, señalan la presencia de población militar romana. En este sector, Tendero y Ronda confirman un claro nivel superior de construcciones de época flavia y dos facies constructivas inferiores que, manteniendo la misma orientación, adscriben a las fundaciones coloniales cesariana y augustea, aunque no queda claro que realmente se trate de dos momentos constructivos diferentes. En cualquier caso, es seguro que esos objetos metálicos aparecen en niveles del siglo I a.C., fecha que las autoras proponen gracias al reconocimiento de las cerámicas cuidadosamente dibujadas por Ramos en sus diarios de campo, y detectan un *hiatus* de ocupación entre los siglos III y II a.C., al menos en este sector de La Alcudia (Tendero y Ronda 2014: 227). Si a estos datos que vamos conociendo añadimos que el conjunto de la «tienda del alfarero» fue una “creación museográfica” de A. Ramos para el primer museo monográfico del yacimiento y no corresponden a un único contexto arqueológico (Ronda 2018: 328-329), es evidente que la cronología atribuida al nivel E o ibero-púnico, 228 a.C.- mediados del siglo I a.C., debe ser revisada y con ella la cronología de la decoración Elche-Archena, pues no es posible seguir manteniendo hoy sin una mínima crítica el argumento estilístico con el que automáticamente se inscriben estilos pictóricos distintos en fases estratigráficas diferentes (Ramos Fernández 1982: 118). Descartado el carácter de conjunto cerrado de la «tienda del alfarero», resulta que la cerámica campaniense A y calena media que formaban parte del conjunto están presentes todavía en contextos cesarianos, con lo que el nivel E de La Alcudia podría ceñirse incluso al periodo entre el conflicto César-Pompeyo y el mandato de Augusto. Son, en fin, hipótesis que sólo se podrán confirmar o rechazar con excavaciones actuales¹⁰.

⁸ Es una lástima que, todavía en 2011 y habiendo aparecido los vasos en tumbas excavadas con todas las garantías, el nuevo estilo decorativo se estudie únicamente con criterios estilísticos, tomando la cronología amplia siglos II-I a.C. de la «tienda del alfarero» de La Alcudia y obviando algo tan básico como la crono-topografía de la necrópolis o los vasos importados -cubiletes de paredes finas, ungüentarios, vasos de barniz negro- que acompañan a las urnas cinerarias como ajuar, lo que hubiera aportado cronologías concretas, las únicas válidas en el estado actual de la investigación.

⁹ La mayoría de estos objetos no están expuestos y permanecen inéditos. Las piezas más destacadas han sido catalogadas por M. Tendero y A. Ronda (2014: 225, fig. 5) pero queda por identificar un buen número de pequeñas piezas metálicas que requieren de una exhaustiva búsqueda bibliográfica.

¹⁰ El proyecto DOMUS, que actualmente lleva a cabo el Área de Arqueología de la UA liderado por la profesora S. Gutiérrez, está sacando a la luz la estratigrafía real del yacimiento.

Así pues, los datos arqueológicos recientes descubren un panorama novedoso, con una costa contestana, desde Denia hasta el Tossal de Manises, fortificada y ocupada por *milites* romanos durante los sucesivos episodios bélicos del siglo I a.C. y con una posible población civil romana vinculada quizá a las tropas tardo-republicanas, todo ello frente a una población ibera que pudo interactuar con los contingentes romanos aportando avituallamiento o participando puntualmente en el ejército con grupos de *auxilia*¹¹. Ante este nuevo escenario, en el que vamos constatando que la cerámica pintada figurada aparece donde también hubo población romana, era normal que, avanzando en nuestro proyecto de investigación, nos preguntáramos si las imágenes pintadas podrían leerse desde una mitología romana coherente con el contexto arqueológico que se va descubriendo. A continuación se apuntan algunas identificaciones razonables que constituyen el punto de partida de la tesis doctoral de uno de los autores.

III. EL AVE, EL LOBO Y LA ALEGORÍA DEL PODER TARDO-REPUBLICANA

Si por algo se caracteriza la decoración de la cerámica ibérica del foco ilicitano es por la presencia del ave y el *carnassier*, «obra maestra de la escuela» como dijese P. Bosch Gimpera (1915: 22), así como algunas escenas protagonizadas por antropomorfos, además de motivos secundarios en tamaño y presencia como lepóridos, fitomorfos y geométricos. Escogiendo los dos primeros como los más característicos de la producción nos planteamos si existe una perduración de dichos motivos a lo largo de las sucesivas fases de la cultura ibera, o si suponen una aportación novedosa dentro del imaginario ibérico en la fase final, cosa que nos podría aproximar a la hipótesis de una aportación foránea como motor del cambio iconográfico.

La representación de aves es un hecho extendido sobre diversos formatos, contextos y épocas de la cultura ibérica, contando con manifestaciones en exvotos de terracota o bronce, vasos plásticos o pinturas sobre cerámica. Ahora bien, no podemos considerar equivalentes conjuntos de ornitomorfos que cuentan con plasmaciones formales tan diferentes, puesto que si en nada remiten unas a otras las formas en que se plasman, igualarlas supondría obviar los saltos cronológicos y geográficos entre registros, así como los evidentes cambios de orden, soporte y composición existentes entre ellas, detrás de los cuales tal vez subyacen cambios en la estructura social.

De este modo, encontramos que las representaciones de aves anteriores a los motivos de la cerámica ilicitana muestran a estos animales en una actitud muy semejante entre ellas: palomas en actitud de reposo relacionadas con una diosa femenina como Tanit o Deméter con la que se vincula en todo el espacio mediterráneo este animal (Gómez y Pérez 2004: 41-44). Sobre vasos plásticos, contamos con los ejemplos del vaso de El Amarejo de Bonete (Prados 2004: 96) o el de Coimbra en Jumilla (Gualda 2015: 145-17) (Fig. 4, 1 y 4, 2). En cuanto a manifestaciones escultóricas, vemos ejemplos en la pequeña ave que aparece en la mano de la Dama de Baza (Olmos y Tortosa 2010: 243-244) o junto a las figuras que componen el exvoto de la Diosa Madre de la Serreta (Grau *et alii* 2008: 18-20) (Fig. 4, 3 y 4, 4). Todas estas representaciones siguen un mismo esquema compositivo, palomas estantes con las alas replegadas que probablemente cumplen con la función de remarcar la cercanía o presencia de la divinidad, pero que se alejan manifiestamente de los modelos formales que observamos en las representaciones pintadas ilicitanas, donde el ave, de pico más largo, despliega cola y alas, acercándonos a modelos más naturalistas.

Por su parte, cuando atendemos a la representación de ornitomorfos sobre cerámica hemos de reparar en el «*kalathos* de la paloma» que, como la terracota de la Diosa Madre, procede de la Serreta de Alcoy

¹¹ En la *Periochae* XCV se dice que contestanos e ilerconvones eran aliados de Sertorio.



Fig. 4: Representaciones de aves de los siglos IV y III a.C. comparadas con el ave de La Alcudia: 1. Vaso ornitomorfo de El Amarejo (<http://ceres.mcu.es>); 2. Pomo de *píxide* procedente de Coimbra del Barranco Ancho (Gualda 2015: 147, fig. 3); 3. Detalle de paloma azul en la mano izquierda de la Dama de Baza (<http://ceres.mcu.es>); 4. Figura de la Diosa Madre de la Serreta (www.alcoi.org); 5. Desarrollo de la decoración del “*kalathos* de la paloma” procedente de la Serreta (Grau *et alii* 2008: 17, fig. 10); 6. Representación del “ave de alas explyadas” en el vaso LA-1760 (fotografía de los autores).

(Fig. 4, 5). Esta cerámica muestra una gran paloma picoteando un bulbo, acompañada de una gran hoja de hiedra lanceolada, lianas y tallos, así como la representación de un «zapatero» bajo el asa (Grau *et alii* 2008, 16). Así, éste, que es el paralelo más directo con las representaciones de ornitomorfos de la cerámica de estilo ilicitano, no guarda un gran parecido con los motivos de La Alcudia, que poseen una mayor complejidad decorativa y unas formas más orgánicas (Fig. 4, 6), mientras que la muestra alcoyana está compuesta por trazos más geométricos y planos. Por lo que, sin descartar la influencia que estos esquemas compositivos y pictóricos pudieron tener sobre el modo de proceder en la artesanía ibérica ilicitana, no creemos que guarde una relación estricta o directa en cuanto a su significado o la intencionalidad del mensaje plasmado.

Así pues, aunque las representaciones pictóricas sostienen procedimientos técnicos idénticos en la forma de trabajar las pastas, los trazos y el color vinoso de los motivos (Abad y Sanz 1995: 76), no ha de sorprendernos esta pervivencia dentro del funcionamiento de la artesanía alfarera protohistórica, puesto que en estas estructuras productivas la conservación de procedimientos dentro de la cadena operativa es fuerte, dado que se acumula el bagaje de tradiciones técnicas, estabilizadas tras un período de experimentación y que han logrado alcanzar altas cotas de calidad. Así, esta tradición productiva se hilvana dentro de una estructura laboral, técnica y de relaciones sociales, con lo que los cambios morfotológicos dentro de los esquemas de representación formal en este «arte artesano» deben llamarnos especialmente la atención, puesto que probablemente estemos ante un marcador de cambio social. Se descarta que haya tras ellos cualquier voluntad individual del artista, puesto que este tipo de conceptos no sobrevendrán al arte hasta su separación de la actividad puramente laboral, autonomizándose en una vía estética ya bien entrada la edad moderna (Carandini 1984: 44-46).

De forma semejante, la figura del lobo o *carnassier* aparece en otros contextos y soportes durante época ibérica plena, y citaremos sólo algunos ejemplos como el lobo del santuario del Pajarillo (Jaén) (Molinos *et alii* 1998) (Fig. 5.1), la cabeza en el *cardiophylax* del torso de guerrero de La Alcudia (Chapa 1980; Ramos Fernández, Ramos Molina 2004) (Fig. 5, 2) o en las páteras de Tivissa (Blázquez 1955-1956; Marín 1983) y Santisteban (Griñó y Olmos, 1982; Olmos *et alii* 1992, 150) (Fig. 5, 3 y 5, 4). Sus representaciones poco tienen que ver con los ejemplares de las cerámicas ilicitanas, no sólo desde el punto de vista formal, estáticos los más antiguos frente al movimiento de los ilicitanos, sino también por el formato y el material sobre el que se plasman las imágenes (Fig. 5, 5). A todo esto, para establecer una conexión lógica entre elementos que nos permitiese hablar de una cierta carga patrimonial de las imágenes ibéricas representadas en la cerámica de Elche habríamos de poder responder a la pregunta de cómo pervive esta imagen salvando los saltos y discontinuidades espaciotemporales que presentan los registros materiales de que disponemos. Y aunque esta continuidad patrimonial podría haberse dado bien por la tradición oral o plasmada en registros no conservados, las diferencias formales evidentes pueden alertarnos del posible cambio social presente tras el fenómeno.

Sumado a lo expuesto, hemos de mencionar el hecho de que en la cerámica ilicitana aparezcan lobos, aves y demás elementos combinados de un modo casi emblemático, sin interacción, dentro de un espacio iconográfico que podemos considerar verdaderamente genuino entre las representaciones de época ibérica. Este razonamiento no implica la consideración del estilo ilicitano como un *unicum* desvinculado de la historia previa de la cultura ibérica, pero sí debería tenerse en cuenta a la hora de valorar la expresión iconográfica de los vasos como la materialización de un momento cultural diferenciado. Así, algunos motivos con que se decora la cerámica ilicitana ya han sido puestos en conexión con modelos de influjo itálico. En estudios recientes la figura conocida como «la bailarina», pintada sobre un *pithos* recuperado por A. Ramos Folqués en 1958, ha sido identificada como la representación de la diosa Artemis-Diana a partir de la semejanza iconográfica que guarda un detalle de la vestimenta de la figura pintada con la piel de animal o *nebris* que cuelga del *kolpos* en las representaciones itálicas de Artemis-Bendis, diosa tracia de los animales asimilada



Fig. 5: Representaciones de lobos de los siglos IV y III a.C. comparadas con el *carnassier* del vaso LA-1760 de La Alcudia: 1. Cabeza de lobo del santuario de El Pajarillo (<http://www.museosdeandalucia.es/web/museodejaen/obras-singulares>); 2. *Cardiophylax* de La Alcudia (<http://www.laalcudia.ua.es>); 3. Pátera de Tivissa (<http://www.macbarcelona.cat/Col·leccions/Tresor-de-Tivissa/Tresor-de-Tivissa/Tresor-de-Tivissa/Patera-del-carnisser>); 4. Pátera de Santisteban del Puerto (<http://ceres.mcu.es>); 5. Representación del lobo o *carnassier* en el vaso LA-1760 (fotografía de los autores).

por el panteón romano (Ronda 2018: 274). En la misma línea se ha propuesto para la decoración del *cantharus* cerámico hallado en 1988 en el sector 5F la hipótesis que vincularía a los dos perfiles de varón con las efigies de Augusto y el *patronus* de *Ilici*, Tito Statilio Tauro, mientras que el rostro frontal se vincularía con una representación de la diosa Juno, quien contaba con un templo en la ciudad en el año 12 a.C. Esta propuesta se vería apoyada por el hallazgo de una pieza de cornalina junto a dicho vaso que estaría representando un capricornio con tridente, motivo utilizado por la propaganda augustea tras la batalla de *Actium* para representar el símbolo zodiacal del triunviro victorioso (Ronda y Tendero 2015: 265-267).

A este punto, y teniendo en cuenta el impacto que en el territorio contestano supusieron la dos guerras civiles romanas y la posterior implantación de ciudades, con la doble fundación colonial de *Ilici* y el municipio augusteo de *Lucentum*, creemos que los motivos representados en los vasos cerámicos, dada su originalidad, podrían haber tenido su origen en el contacto cultural entre contingentes militares y población civil itálica y las poblaciones locales, por lo que nos ayudaremos del imaginario itálico para sugerir algunas interpretaciones.

En primer lugar, el ave mayormente representada, llamada en la bibliografía especializada de “alas explyadas” (Fig. 6, 1), se ha vinculado con la figura de un águila (García y Bellido 1963: 627 y 630; Nordström 1968: 102 y ss.; Blázquez 1977: 232; Lucas 1981: 249; Aranegui y Pla 1981: 85; Menéndez 1988: 297; Maestro 1989: 347; Ramos Fernández 1991: 23; González Alcalde 1997: 338; Olmos y Serrano 2000: 6)¹². No obstante, atendiendo a sus proporciones y formas, especialmente a la forma de su pico, alargado y puntiagudo, no corto y ganchudo como cabría esperar de la representación de un águila o rapaz, creemos que la representación de este ave puede aproximarse más a la un pájaro carpintero (Fig. 6, 2), concretamente a la especie *Dryocopus martius*. Si buscamos rastros de este animal dentro de la mitología romana lo encontraremos siempre asociado a la figura del dios Marte, conociéndose como *picus Martius*, un animal considerado emblemático del dios (Grimal 1981: 334). Entre el repertorio vascular del foco ilicitano no todas las representaciones son idénticas, es por ello que hemos distinguido también, además de la citada especie, representaciones de águilas, diferenciadas del primer pájaro por poseer un pico más corto y ganchudo (Fig. 6, 3 y 6, 4). Este animal, tradicionalmente unido dentro del mundo romano con el ámbito militar, se asocia al dios principal de la religión romana, Júpiter. Por último, cabe mencionar la figura de ocas o aves zancudas (Fig. 6, 5), representadas con un pico corto y triangular así como cuello muy largo y estirado. Dicho animal también está documentado dentro de la mitología romana, especialmente vinculados a la figura de la diosa Juno (Grimal 1981: 298).

Para el caso del *carnassier* seguiremos la pauta que ya marcara A. Blanco (1993) cuando no duda en identificar su forma como la de un lobo¹³. Y aunque, como ya se ha apuntado, el lobo tiene una importancia simbólica en otros momentos de la cultura ibérica, aquí lo encontramos en otro soporte y en un plano de igualdad compositiva junto con el pájaro, por lo que creemos sugerente asociarlo con la representación del *lupus Martius*, el otro símbolo del dios itálico (Grimal 1981: 334). Quizá esta correlación podría ser una explicación al porqué ambos animales se encuentran representados al mismo nivel en las cerámicas ilicitanas, encontrándose los dos en forma de prótomo, exentos o surgiendo uno de otro, en posiciones que se asemejan, con la mirada puesta hacia el sentido contrario de la marcha e idéntica presencia compositiva, ocupando de forma mayoritaria la superficie del friso en que se encuentran (Fig. 7).

Esta identificación con los símbolos del dios Marte, dios tutelar de la guerra, podría inspirarnos un ambiente de corte militar, pero no sólo eso. El Marte itálico no estaba limitado al mundo bélico, sino que era

¹² Para una visión completa de las representaciones de aves en el arte ibérico, recomendamos el capítulo 3 de la monografía *Fauna ibérica: de lo real a lo imaginario* (Mata -coord.- 2014).

¹³ En este caso recomendamos el capítulo 7 de la monografía de 2014 coordinada por C. Mata.



Fig. 6: Distintas representaciones de aves identificadas en el estilo Ilicitano I. 1. Ave “de alas explayadas” o pájaro carpintero. 2. Fotografía de la especie *Dryocopus martius*, con la que se relaciona la representación anterior (www.oiseaux.net); 4. Representación de un águila sobre el vaso LA-1076 (fotografía de los autores); 5. Representación de oca sobre el vaso LA-1951 (fotografía de los autores).

el representante de la primavera, la juventud y el campo, considerándose en la mitología romana e itálica que, antes de asimilar los atributos de Ares, Marte se identifica con una divinidad dedicada a la vegetación y al ciclo natural (Grimal 1981, Marte, 334), no en vano era un dios nacido de Juno por intervención de Flora (Ovidio, *Fast.*, V, 20s). Por todo ello combinaba, como los propios soldados romanos, un aspecto guerrero y de conquista con una advocación agrícola y fértil. De hecho, entre la juventud sabina era frecuente que se asociaran a Marte grupos de jóvenes que se armaban y salían de su población para buscar riquezas y fundar nuevas colonias. A esta tradición de compañías guerreras se les denominó *ver sacrum*, por llevarse a cabo durante la primavera y, debido a su vinculación con el dios itálico, se decía que en los jóvenes eran guiados por un pájaro carpintero y un lobo que les indicaban los lugares propicios para llevar a cabo las fundaciones. Encontramos más información sobre estos dos animales en uno de los episodios más importantes de la fundación de Roma, ya que mientras los gemelos Rómulo y Remo estaban expuestos en el Palatino fueron amamantados por una loba y alimentados por un pájaro carpintero, que introducía con su pico la comida en las bocas de los niños. Ambos animales, siguiendo órdenes de su dios, cumplirían con esta tarea hasta la llegada del pastor Fáustulo (Grimal 1981: 334; 470).



Fig. 7: Fragmento de cerámica correspondiente al vaso LA-1285, donde podemos observar algunos de los iconos más frecuentes del estilo (fotografía de los autores).

Si atendemos ahora a otro de los animales principales de las representaciones ilicitanas, aunque siempre en posiciones secundarias, como acompañamiento a figuras mayores, hallamos las liebres; estos animales, por su fertilidad, aparecen haciendo alusión a Venus en la mitografía romana. Su presencia junto al pájaro y el lobo, animales que como hemos visto podrían representar emblemáticamente a Marte, nos hace plantearnos si no podría ser ésta una forma de mostrar la pareja divina Marte-Venus. Así pues, a través de los animales se codificaría una metáfora frecuente a partir de los tiempos de César y la llegada al poder de la *gens* Iulia, puesto que Venus se consideró amante de Anquises y antepasada de Julio, hijo de Eneas y fundador de la *gens*, alcanzando esta vinculación sus cotas máximas con la construcción del templo a *Venus Genetrix* por parte de Julio César como madre de su familia política y valedora de su poder (Grimal 1981: 11; 536).

La asociación volverá a ser reivindicada especialmente por Augusto, quien reservó un lugar de honor para la diosa en el panteón en el 25 a.C., así como en el frontón del templo de *Mars Ultor*. La intención de Augusto no era otra que asociar al fundador de Roma, Marte, en su faceta de padre de Rómulo, con la madre de los descendientes de Eneas y protectora de la *gens Iulia*. Esta asociación se aleja de los modelos helenísticos de Ares-Afroditas, donde el amor controla el impulso de destrucción, pasando a expresar una misión dinástica en la que Marte, como vengador del padre de la patria -*Ultor parentis patriae*- en referencia al asesinato de César, se asociaba a Venus *Aeneadum Genetrix*, quien tomaba ciertas connotaciones militares por aproximación al dios bélico como protectora de su estirpe. Así pues, la pareja divina simbolizó una alegoría del compromiso político con el proyecto de Augusto para Roma, continuando una línea iniciada por Julio César que pivotaba sobre la base de un movimiento patriótico y religioso que encontrará su máxima expresión en la *Eneida*, momento a partir del cual Augusto quedaba como figura que presidía una regeneración que volvería de nuevo hacia la primera Roma mítica y que contaba con el apoyo de los dioses (Revilla 2007: 474-475).

IV: UN AMBIENTE ITÁLICO: EL EJEMPLO DEL “VASO DEL CAMPESINO”

Como ejemplo de los procesos de adaptación que la imagen ibérica parece estar pasando en estos contextos encontramos el conocido como “vaso del campesino” (Fig. 8, 1). Esta escena ha sido interpretada tradicionalmente como la representación de un héroe que se dirige hacia un destino fúnebre. Según R. Olmos, el personaje, engalanado con un tocado y botas anudadas, representa el modelo heroico de exaltación del difunto, mezclándolo con un lenguaje ibérico donde el caballo tomaría relevancia como símbolo funerario y de estatus social (Olmos 1988-89: 99). R. Ramos Fernández (1987: 235) sugirió en su día que estos esquemas iconográficos podrían haber sido tomados por parte de los ceramistas ibéricos de modelos representados en relieves como el de Jávea (Figueras 1945: 10, fig. 18) o el de Ilión (Mora 1980: 195-198) (Fig. 8, 2 y 8, 3), ambos fechados en el siglo II a.C. por G. Mora a partir de consideraciones estilísticas, puesto que ambas piezas se encontraron descontextualizadas (Mora 1980: 197). A nuestro juicio, la semejanza formal entre las representaciones es muy remota. Mientras que los relieves de Jávea e Ilión muestran un jinete montado, engalanado con indumentaria militar y precedido de quienes pudieran ser sus siervos o ayudantes, la representación del “vaso del campesino” illicitano muestra a un solo personaje, descabalgado y vistiendo ropas de viajero, aspecto que a continuación abordaremos con mayor profusión. No observamos pues, ni en forma ni en fondo, elementos suficientes para sostener la relación, más allá de la aparición en la escena del équido, aspecto que es endeble dada la frecuente presencia de este animal en el imaginario del mundo antiguo.



Fig. 8: Escenas de jinete y caballo puestas en relación: 1. Representación de la escena del jinete descabalgado y el caballo en el vaso LA-1763 de La Alcudia (fotografía de los autores). 2. Relieve de Jávea, hoy desaparecido (Arasa 2010: 335, fig. 10). 3. Relieve de Ilión conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Mora 1980: 198).

Antes de aportar nuestra hipótesis interpretativa, hemos de señalar que en las otras dos caras de este vaso encontramos dos de las decoraciones más características del estilo (Fig. 9): un ave de alas explayadas rodeada de flores y un panel con dos metopas de rosetas cuatripétalas y una hoja túmida. Es en la tercera escena de este vaso donde vemos el individuo que avanza portando las riendas de un caballo, mientras entre ambos despliega sus alas casi en diagonal un pájaro bajo el cual observamos un elemento fitomorfo. Llama nuestra

atención el detalle en las ropas del jinete, que se diferencian acentuadamente de otras representaciones de la indumentaria pintadas sobre formas vasculares ibéricas. Así, tratamos de identificar entre los repertorios de vestimentas de la antigüedad qué tipo de atavío era el que se representaba en este caso (Fig. 10, 1). La capucha puntiaguda cubre completamente la cabeza, y parece unirse con el resto de la tela que cubre el cuerpo, puesto que no aparece ningún corte que evidencie dos prendas distintas, constituyendo una túnica completa que iría desde la cabeza hasta debajo de las rodillas; además, la línea dejada en reserva en la parte delantera de la figura parece sugerir una obertura que podría atarse o abotonarse desde el cuello hasta un poco más arriba de las rodillas, donde, si reparamos en el detalle, se deja un corte que permite el movimiento de las piernas. El personaje se representa de perfil, con nariz recta, el ojo abierto y una ligera barba, representada con pequeños puntos. Partiendo de la zona inferior de la túnica surge una rienda que conecta con el hocico del caballo, el cual se representa con sus crines, el ojo en forma de coma característico de las decoraciones ilicitanas, el pene, y la silla para su monta. Este personaje podría describirse con la voz latina *cucullati* o encapuchado por su uso del *cucullus*, nombre dado a la pieza de ropa compuesta por sayo y capucha, que aparece en las fuentes como *sagis cucullus*, aunque también encontramos composiciones similares de manto talar y capucha como la *paenula* y la *lacerna* (Salido y Rodríguez 2015: 105).

El *cucullus* fue muy utilizado por su comodidad y versatilidad, empleándose a la hora de evitar las inclemencias meteorológicas o la incidencia directa del sol. Por ello, fue una vestimenta muy común entre las clases romanas más humildes, adaptándose esta vestimenta a las diversas necesidades de sus usuarios. De entre los tipos de túnicas con capucha pueden distinguirse el *cucullus vulgaris*, para las clases bajas y trabajadores del campo; el *cucullus mulionicus* para los arrieros y el *cucullus viatorius* para los viajeros que, por extensión, también era muy utilizado por comerciantes, soldados y actores, unidos todos ellos por la necesidad de transitar los caminos (Deonna 1955: 11-12). Nuestra apuesta para el personaje del vaso ilicitano es que porta una *paenula viatoria* (Fig. 10, 3), la cual se diferencia del *sagis* por su longitud (Fig. 10, 2), permitiendo el movimiento libre de las piernas, pero limitando completamente el de los brazos, puesto que carece de mangas, habiendo de levantarlo o desabrocharlo cuando se requiriese de las manos (Salido y Rodríguez 2015: 121). Así, descartamos que nuestro personaje represente a un campesino, puesto que es imprescindible para ellos emplear las manos, y nos refuerza en la hipótesis de que esté representando a un viajero o a un soldado que marcha hacia la colonia, viendo como la rienda del caballo ha de salir por la parte inferior del manto talar por esta ausencia de mangas.

No obstante, la vinculación más directa de nuestro personaje con la cultura romana es la que hallamos en la representación de la lápida de *Aesernia* CIL IX 2689, actual Isernia, a 175 km de Roma, en la cual el personaje, como el de Elche, se confirma como un viajero, portando la *paenula viatoria* (Fig. 11). Esta lápida, datada en época tardo-republicana o en las primeras décadas del imperio, tiene unas medidas de 95 x 58,5 x 31 cm y está hecha sobre una placa de caliza muy porosa que, no obstante, se ha mantenido un buen estado de conservación. En la lápida se enuncia el siguiente texto:

L(UCIVS) · CALIDIVS · EROTICVS
SIBI · ET · FANNIAE · VOLVPTATI · V(IVUS) · F(ECIT)
COPO · COMPVTEMVS · HABES · VINI · O I · PANE[M]
A(SSE) · I · PVLMENTAR(IUM) · A(SSIBUS) · II · CONVENIT · PVELL(AM)
A(SSIBUS) · VIII · ET · HOC · CONVENIT · FAENVM
MVLO · A(SSIBUS) · II · ISTE · MVLVS · ME · ADFACTVM
DABIT

El texto se inicia con una fórmula que nos acerca a la clásica enunciación funeraria, dedicada en este caso a *L. Calidus Eroticus* y su esposa *Fannia Voluptas*, pagada por ellos mismos en vida. No obstante, el resto de la inscripción se aleja de las líneas de un monumento funerario al uso y en lugar de expresar



Fig. 9: Desarrollo en tres caras de la decoración del “vaso del campesino” de La Alcudia, LA-1763 (fotografía de los autores).



Fig. 10: Diferentes representaciones de *cucullati* en relación con el individuo del vaso ilicitano: 1. Detalle del vaso LA-1763 (fotografía de los autores); 2. Figura de bronce representando un individuo vestido con un *sagis cucullus* (<https://rlp.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=3083>); 3. *Cucullatus* procedente de una tumba infantil en Cádiz (Salido y Rodríguez 2015: 113).



Fig. 11: Lápida de Aesernia (Epigraphic Database Heidelberg, <https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD000649>).

con la confusión que provoca encontrar un mensaje humorístico donde se espera uno piadoso (Terenziani 2008: 8-9).

De un modo u otro, ha de llamarnos la atención la gran semejanza entre ambas escenas, la de *Ilici* y *Aesernia*, y es que, salvando la distancia entre técnicas y soporte -pintura sobre cerámica y relieve sobre piedra-, se muestra una disposición formal muy parecida, con un jinete descabalgado que porta una *paenula viatoria* mientras sujeta la rienda de su montura, y aunque no encontramos al posadero en el registro ilicitano ni al pájaro en la lápida italiana, podemos asumir estas divergencias como caracterizaciones propias de los contextos particulares en los que se hallan las piezas y los diferentes talleres artesanales en los que se ha trabajado la fórmula iconográfica, que sin duda podríamos considerar compartida. Esta vinculación puede llevarnos a sugerir algunas hipótesis, como que estos motivos fuesen familiares para los soldados romanos, los cuales eran también peregrinos, y demandasen esta composición a los artesanos de *Ilici* cuando se instalaron en la colonia. Del mismo modo, es posible que en este convulso siglo I a.C. *Ilici* podría haber estado funcionando como una parada en la ruta alternativa de la Vía Augusta que, ya en época de César, conectaba este camino con el puerto de *Carthago Nova* (Olcina 2010: 142-145), y su condición de posta se convirtió en una característica del enclave hasta el punto que se decidiese plasmar esto en un vaso de encargo que, no olvidemos, comparte soporte con los motivos del pájaro y fitomorfos.

devoción o hablar de su desempeño laboral se decide contar una especie de broma, expresada gráficamente por la imagen, en la cual aparecen un posadero o *caupo* y un viajero ajustando el pago de la cuenta antes de continuar el viaje del segundo con su mula. El chiste sigue la siguiente estructura: el viajero pide la cuenta por la noche pasada, el *caupo* responde con la enumeración de productos consumidos -vino, pan, companaje- y su precio, acorde con los estándares de la época, con los que el viajero está conforme. El posadero comenta también el precio de la compañía femenina, más elevado pero aceptado de buen grado; por último, ante el coste de alojar y alimentar el mulo del viajero, mucho menor, el viajero pierde la paciencia y exclama «¡Este animal será mi ruina!».

Dejando de lado la vis cómica de la inscripción, se interpreta que la lápida pudo estar inserta en una de las paredes de una casa de reposo y comidas -*caupona*- o una venta para alojar caminantes -*mansio*-, llevando a cabo una publicidad irreverente del negocio. Esta interpretación se basa en la originalidad del texto y en la relativa delgadez de la lápida pétrea, apta para colocarse sobre un umbral (Fagan 2015: 509-510), pudiendo valer como una promoción para el negocio que jugaría

V. CONCLUSIONES

Estas son algunas de las hipótesis interpretativas que podemos formular a raíz de los datos de los que disponemos hoy. Sugerimos que las similitudes iconográficas puedan estar hablándonos de la adopción de unos lenguajes pictóricos que narran, desde una artesanía ibérica, metáforas que hibridan ambas culturas, referenciando episodios y lugares comunes del mundo itálico, especialmente del ámbito militar, entremezclados con formas, colores y composiciones que hunden sus raíces en la técnica pictórica ibérica.

Aunque las fuentes escritas no aluden a episodios bélicos, por el momento los datos arqueológicos recientes apuntan a que en el área costera contestana durante el siglo I a.C., y en los periodos concretos de las guerras civiles romanas, estuvieron presentes contingentes militares y quizá pequeños grupos de población civil itálica vinculados a ellos, como comerciantes proveedores de las legiones. La posición estratégica del cabo de la Nao en el límite occidental de la principal ruta de navegación que atraviesa el Mediterráneo de este a oeste, además de la situación del puerto de *Carthago Nova* justo al sur, justificaría plenamente la presencia de las posiciones militares en el litoral, o en vías que llevan a éste, cuando se trata de conflictos en los que el mar se convierte en un escenario más, con las flotas de guerra y los navíos de avituallamiento surcando los espacios marítimos.

Precisamente por ello deberemos también plantearnos sobre el modelo de sociedad y el choque cultural sufrido por las estructuras ibéricas de la Contestania durante el siglo I a.C. Un fenómeno de asimilación y reinterpretación de esquemas iconográficos itálicos adaptados desde las manos ibéricas puede abrir el debate sobre si esos motivos se adoptaron desde el artesanado autóctono como un modo de contentar a nuevos comitentes llegados al área, expresando sobre soportes cerámicos mensajes que entienden y desean ver plasmados sobre vasos de tradición ibérica. O tal vez esta evolución de la iconografía ibérica debería enmarcarse como un movimiento por parte de la estructura socioeconómica y política local que, con el recuerdo de la II Guerra Púnica, decide adoptar una vía de acercamiento a estos contingentes itálicos ante la progresiva dominación territorial y fiscal romana. En este contexto, las guerras civiles libradas por los generales discolos en Hispania acelerarían este proceso de contacto y colaboración entre poblaciones, puesto que las movilizaciones asociadas a la guerra suponen una amenaza y al mismo tiempo una oportunidad de establecer alianzas comerciales, políticas y demográficas que podrían subrayar la importancia que asentamientos como *Ilici* tendrán posteriormente en el desarrollo de la política provincial romana del sureste hispano.

En cualquier caso, creemos interesante considerar estas nuevas vías de acercamiento a los registros iconográficos de la decoración figurada sobre cerámica ibérica, vías que sólo pueden avanzar si aclaramos los contextos donde aparecen. El cuándo y cómo son clave a la hora de definir el mensaje que estos vasos cifraron, a quiénes fueron dirigidos, cuál fue su función, focos de producción y redes de distribución, lo que, en definitiva, nos debería dar luz sobre el interesante proceso de asimilación de la cultura ibérica dentro de los esquemas de la romanización.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L. y SANZ SERRANO, R. M. 1995: "La cerámica ibérica con decoración figurada de la provincia de Albacete. Iconografía y territorialidad". *Saguntum*, 29, vol. I: 73-84.
- ABAD, L., ÁLVAREZ-OSSORIO, A., BAYO, S., DOMÉNECH, C., MORATALLA, J., PRADOS, F., RONDA, A., SALA, F. y TENDERO, M. 2019: "Nueva interpretación del Passet de Segària y la Peña de l'Àguila en el contexto de las guerras civiles romanas", 6^o *Congrès d'Estudis de la Marina Alta*: 49-59. Denia: Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta.

- ALBERTINI, E. 1906: « Fouilles d'Elche ». *Bulletin Hispanique*, VIII, n^o. 4 : 333-362.
- ALBERTINI, E. 1907a: "Fouilles d'Elche". *Bulletin Hispanique*, IX, n^o. 1 : 1-17.
- ALBERTINI, E. 1907b: "Fouilles d'Elche". *Bulletin Hispanique*, IX, n^o. 2 : 109-130.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 1997: *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, Cátedra, Madrid.
- ARANEGUI GASCÓ, C. y PLA BALLESTER, E. 1981: "La cerámica ibérica", en *La Baja Época de la Cultura Ibérica*, Actas de la mesa redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid.
- ARASA I GIL, F. 2010: "Novedades en la escultura del País Valenciano", en Abascal y J. M., Cebrián, R. (coords.), *Escultura romana en Hispania, VI: Homenaje a Eva Koppel*. Barcelona: Tabularium: 315-337.
- BAYO FUENTES, S. 2010: *El yacimiento ibérico de "El Tossal de la Cala": nuevo estudio de los materiales depositados en el MARQ correspondientes a las excavaciones de José Belda y Miquel Tarradell*, Trabajos de Arqueología 1, MARQ, Alicante.
- BAYO FUENTES, S. 2014: "Identificación del uso del espacio y su momento histórico a partir de los contextos materiales", en Sala, F. y Moratalla, J. (coords.), *Las guerras civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 99-113.
- BAYO, S., DOMÉNECH, C. y SALA, F. E.P.: "Cultura material de la presencia militar romana en la costa alicantina", en el Congreso Internacional de Arqueología *Cultura material romana en la Hispania republicana. Contextos privilegiados y estado de la cuestión* (Albacete, abril 2016), organizado por la Junta de Castilla-La Mancha, Diputación de Albacete y Universidad de Alicante.
- BIANCHI BANDINELLI, R. 1982: *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte*, Akal, Madrid.
- BLANCO FRELJEIRO, A. 1993: "El Carnassier de Elche", en *Homenaje a Alejandro Ramos Folqués: ciclo de conferencias desarrollado en Elche entre los días 25 y 29 de noviembre de 1985*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Elche: 83-97.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 1955-1956: "La interpretación de la pátera de Tivisa", *Ampurias*, 17-18: 111-130.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 1977: *Imagen y Mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid: Cristiandad.
- BOSCH GIMPERA, P. 1915: *El problema de la cerámica ibérica*, Madrid: Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas, 7.
- CARANDINI, A. 1984: *Arqueología y cultura material*, Barcelona: Editorial Mitre.
- CHAPA BRUNET, T. 1980: *La escultura zoomorfa ibérica en piedra*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea en <https://eprints.ucm.es/52302/1/5309853705.pdf>.
- CHAPA BRUNET, T. y BELÉN DEAMÓS, M. 2011: "Viaje a la eternidad. El grupo escultórico del Parque Infantil de Tráfico (Elche, Alicante)", *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, 20: 151-174.
- DEONNA, W. 1955: *De Téléphore au «moine bourru» Dieux, génies et démons encapuchonnés*. Latomus, 21, Bruxelles.
- DOMÉNECH BELDA, C. 2014: "El conflicto sertoriano en el sureste peninsular a partir de los registros numismáticos", en Sala, F. y Moratalla, J. (coords.), *Las guerras civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 91-97.
- ESPINOSA, A., RUIZ, D., MARCOS, A., PEÑA, P., MARTÍNEZ, A. 2014: "El campamento militar de las guerras sertorianas de Villajoyosa", en Sala, F. y Moratalla, J. (coords.), *Las guerras civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 115-125.
- FAGAN, G.G. 2015: "Social Life in Town and Country", en Bruun, C. y Edmondson, J. (coords.) *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford-New York: 494-514.
- FIGUERAS PACHECO, F. 1945: "Panorama arqueológico de Jávea y sus cercanías", *AEspA*, 18: 1-33.

- FUENTES ALBERTO, M. M. 2015: “Analizar imágenes: el caso de las cerámicas ibéricas con decoración compleja del Bajo Aragón”, tesis doctoral defendida en la Universitat de València, disponible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/41255>.
- GARCÍA y BELLIDO, A. 1963 [1954]: “Arte ibérico”, en *Historia de España dirigida por Menéndez Pidal, Tomo I, España Prerromana*, Madrid: Volumen III, Etnología de los pueblos de Hispania, 2ª edición: 371-675.
- GARCÍA-PRÓSPER, E. 2015: *Los ritos funerarios de la necrópolis romana de la calle Quart de Valencia (siglos II a.C-III d.C)*, tesis doctoral defendida en la Universitat de València, disponible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/50746>.
- GARCÍA-PRÓSPER, E., POLO, M. y GUÉRIN, P. 2002-2003: “Rituales funerarios ibéricos en la necrópolis fundacional de Valentia”, *Anales de arqueología cordobesa*, 13-14: 279-310.
- GÓMEZ BELLARD, C. y PÉREZ BALLESTER, J. 2004: “Imitaciones de vasos plásticos en el mundo ibérico”, en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de Era)*, Madrid: Casa de Velázquez: 31-48.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J. 1997: “Simbología de la diosa Tanit en representaciones cerámicas ibéricas”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 18: 329-343.
- GRAU, I., OLMOS, R. y PEREA, A. 2008: “La habitación sagrada de la ciudad ibérica de la Serreta”, *AEspA*, 81: 5-29.
- GRIMAL, P. 1981: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona: Paidós.
- GRIÑO FRONTERA, B. DE y OLMOS ROMERA, R. 1982: “La Pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)”, en *Estudios de Iconografía I. Catálogos y Monografías del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: 13-122.
- GUALDA BERNAL, R. M. 2015: “Señoras y aves en Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)”, *Verdolay*, 14: 143-155.
- LLOBREGAT CONESA, E. 1972: *Contestania Ibérica*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- LUCAS PELLICER, M. R. 1981: “Santuarios y dioses en la Baja Época Ibérica”, en *La Baja Época de la Cultura Ibérica*, Actas de la mesa redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Madrid: 233-293.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E. 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Zaragoza: Monografías Arqueológicas, 31.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. 1983: “Una nueva interpretación de la Pátera de Tivissa”, en *Crónica del XVI Congreso Arqueológico Nacional (Cartagena, Murcia)*, Zaragoza: 709-718.
- MATA, C. (coord.) 2014: *Fauna ibérica: de lo real a lo imaginario*, Serie de Trabajos Varios del SIP, 117. Valencia: Diputación de Valencia.
- MATA, C., MARTÍ, M. A., ARANEGUI, C., BONET, H. y PÉREZ, J. 1997: “La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València): una nueva propuesta metodológica”, en Olmos, R. y Santos, J. A. (coords.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: 153-176.
- MENÉNDEZ FERNÁNDEZ, M. 1988: *La cerámica ibérica de estilo Elche-Archena*. Madrid: Colección Tesis Doctorales de la Universidad Complutense.
- MOLINOS, M., CHAPA, T., RUIZ, A., PEREIRA, J., RÍSQUEZ, C., MADRIGAL, A., ESTEBAN, A., MAYORAL, V. y LLORENTE, M. 1998: *El Santuario Heroico del Pajarillo (Huelma, Jaén)*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Universidad de Jaén.
- MORA, G. 1980: “Un relieve funerario helenístico procedente de Ilión en el Museo Arqueológico Nacional”, *AEspA*, 53: 195-198.
- MORATALLA, J., SELLÉS, A. y SEGURA, G. 2018: *El taller de Plans: una probable “fullonica” en Villajoyosa*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MOREL, J. P. 1981: *Céramique campanienne: les formes*. Roma: Ecole Française de Rome.
- NORDSTRÖM, S. 1968: “Representaciones de aves en la cerámica ibérica del sureste de España”, *Opuscula Romana*, 6: 97-120.

- NORDSTRÖM, S. 1969-1973: *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante. Par I y II*. Acta Universitatis Stockolmiensis, Stockolm.
- OLCINA DOMÉNECH, M. 2005: "La Illeta dels Banyets, el Tossal de Manises y la Serreta", en Grau, I.; Sala, F. y Abad, L. (coords.) *Contestania Ibérica, treinta años después*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 147-178.
- OLCINA DOMÉNECH, M. 2010: "La época romana", en catálogo de la exposición *Guardamar del Segura, arqueología y museo*. Museo Arqueológico de Alicante – MARQ, Alicante: 134-153.
- OLCINA, M., GUILABERT, A. y TENDERO, E. 2010: "Lectura púnica del Tossal de Manises (Alicante)", *Mainake*, 32, 1: 229-249.
- OLCINA, M., GUILABERT, A. y TENDERO, E. 2014: "Fortificaciones tardorrepúblicas de Lucentum (Hispania Citerior)" en Sala, F. y Moratalla, J. (coords.), *Las guerras civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 127-137.
- OLMOS ROMERA, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *AEspA*, 60: 21-42.
- OLMOS ROMERA, R. 1988-1989: "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche", *Lucentum*, VII-VIII: 79-102.
- OLMOS ROMERA, R. 1996: "Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas." *Revista de estudios ibéricos*, 2: 65-90.
- OLMOS ROMERA, R. (coord.) 1996a: *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*. Pórtico Librerías, Zaragoza.
- OLMOS ROMERA, R. y SANTOS VELASCO, J. A. (coords.) 1997: *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura* (Roma 11-13, nov. 1993). Coloquio internacional. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R. 1998: "Naturaleza y poder en la imagen ibérica", *Saguntum*, Extra-1: 147-158.
- OLMOS ROMERA, R. y SERRANO MARCOS, M. L. 2000: "El vaso del «Ciclo de la Vida» de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *AEspA*, 73: 59-85.
- OLMOS ROMERA, R. y TORTOSA ROCAMORA, T. 2010: "Aves, diosas y mujeres", en Chapa, T. e Izquierdo, M. I. (coords.) *La Dama de Baza: Un viaje femenino al más allá*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional: 243-258.
- OLMOS, R.; TORTOSA, T. e IGUÁCEL, P. 1992: *La sociedad Ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- PANOFKY, E. 1972. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid.
- PARIS, P. 1903-1904. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. Ernest Leroux, París.
- PÉREZ BLASCO, M. 2011: "Un nuevo estilo pictórico en cerámica ibérica: la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante)", *Lucentum*, 30: 89-116.
- PRADOS TORREIRA, L. 2004: "Un viaje seguro: las representaciones de pies y aves en la iconografía de época ibérica", *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 30: 91-104.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1982: "Precisiones para la clasificación de la cerámica ibérica", *Lucentum*, I, 117-133.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1987: "Iconografía funeraria en algunas cerámicas ibéricas de La Alcudia", *AEspA*, 60, nº 155-156: 231-236.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1991: *Simbología de la cerámica ibérica de La Alcudia de Elche*, Museo Monográfico de La Alcudia, CAM, Elche.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A. 2004: "La escultura ibérica de la Alcudia", en Abad, L. y Hernández, M. S. (coords.), *Iberia, Hispania, Spania: Una mirada desde Ilici*. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante: 133-144.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1973: Cerámica de La Alcudia de Elche, *Crónica del XII Congreso Arqueológico Nacional*: 527-530.
- REVILLA, F. 2007: *Diccionario de iconografía y simbología*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- RONDA FEMENÍA, A. 2018: *La Alcudia de Alejandro Ramos Folqués: contextos arqueológicos y humanos en el yacimiento de la Dama de Elche*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.

- RONDA FEMENÍA, A. y TENDERO PORRAS, M. 2015: “La reinterpretación de un depósito augusteo: el *cantharus* de Ilici”, en López Vilar, J. (coord.). *August i les províncies occidentals: 2000 aniversari de la mort d’August. Actes del 2on Congrés Internacional d’Arqueologia i Món Antic: Tarraco Biennal*, vol. I. Fundació Privada Mútua Catalana, Tarragona: 263-268.
- SALA SELLÉS, F. 1992: *La tienda del alfarero del yacimiento ibérico de La Alcudia*. Alicante: Publicaciones de la CAM, 160.
- SALA SELLÉS, F., BAYO FUENTES, S. y MORATALLA JÁVEGA, J. 2013: “Dianium, Sertorio y los piratas cilicios. Conquista y romanización de la Contestania ibérica”, en Álvarez-Ossorio Rivas, A.; Ferrer Albelda, E. y García Vargas, E. (coords.). *Piratería y seguridad marítima en el Mediterráneo antiguo*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla: 187-209.
- SALA SELLÉS, F. y MORATALLA JÁVEGA, J. (coord.) 2014: *Las guerras civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Universitat d’Alacant, MARQ, Alacant.
- SALA, F., MORATALLA, J. y ABAD, L. 2014: “Los fortines de la costa septentrional alicantina: una red de vigilancia de la navegación”, en Sala, F. y Moratalla, J. (eds.), *Las Guerras Civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 79-89.
- SALIDO DOMÍNGUEZ, J. y RODRÍGUEZ CEBALLOS, M. 2015: “Figurillas de encapuchados hispanorromanos: Definición, clasificación e interpretación”. *AEspA*, 88: 105-125.
- TENDERO PORRAS, M. y RONDA FEMENÍA, A. 2014: “Ilici en las guerras civiles romanas”, en Sala, F. y Moratalla, J. (coords.), *Las guerras civiles romanas en Hispania: una revisión histórica desde la Contestania*, Alicante: 217-227.
- TERENZIANI, E. 2008: “L. Calidi Erotice, titulo manebis in aevum. Storia incompiuta di una discussa epigrafe isernina (CIL IX.2689)”, en *Ager Veleias*, 3.09. Disponible en www.veleia.it/download/allegati/fn000219.pdf [Último acceso 26 de mayo de 2019].
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante): pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, 30, Madrid.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, 38, Instituto de Arqueología de Mérida, Mérida.
- VERDÚ PARRA, E. 2017: “El jinete que regresó a Lucentum. Un lágynos ibérico decorado del Tossal de Manises (Alicante)”, *Lucentum*, 36: 45-76.

PANORAMA DE LA CERÁMICA IBÉRICA FIGURADA Y TARDÍA EN LA REGIÓN DE MURCIA, A LA LUZ DE LOS ÚLTIMOS HALLAZGOS

VIRGINIA PAGE DEL POZO*, JOSÉ MIGUEL GARCÍA CANO**

RESUMEN

Este trabajo supone una actualización y puesta al día de los hallazgos de cerámicas ibéricas figuradas en la Región de Murcia. Su cronología principal es tardía situándose entre los siglos III –I antes de Cristo. Su máximo exponente son los ejemplares de los grandes yacimientos de Archena, Cigarralejo, Coimbra del Barranco Ancho y Verdolay.

Con el estado actual de nuestros conocimientos se propone que la investigación debe avanzar empezando a distinguir taller de producción ibéricos en el territorio murciano, así como posibles manos dentro de ellos. De manera que sea más fácil valorar la importancia y el intercambio comercial de las sociedades ibéricas del sureste peninsular.

PALABRAS CLAVE

Cerámica ibérica decorada, talleres ibéricos, Archena, Cigarralejo, Coimbra del Barranco Ancho, Verdolay.

SUMMARY

This job to suppose one up date and setting to the day from the discovery of the iberian pottery set from Murcia's región. His main chronology is late to place between III-I centuries b.C. Its greatest exponent are the examples of the large sites of Archena, Cigarralejo, Coimbra del Barranco Ancho and Verdolay.

In the state up to date from ours knowledge each other to propose that the research to move forward beginning to know iberian workshop in the murcian territory, like means workers inside of they. So is easier to assess the importance and trade of the iberian societies of the southeastern peninsular.

* Museo de Arte Ibérico *El Cigarralejo*.

** Universidad de Murcia.

KEY WORDS

Iberian pottery, figured decoration, iberian workshop, Archena, Cigarralejo, Coimbra del Barranco Ancho and Verdolay.

Este artículo es la ponencia que presentamos en el XVIII Seminario de Arqueología e Historia de Elda, dedicado en merecido homenaje a Ricardo Olmos Romera, buen amigo y maestro, a quién tanto le debo y le debe la nueva arqueología española, al ser uno de los pioneros en las lecturas iconográficas del arte ibérico en todas sus manifestaciones, puesto que por primera vez intentó dilucidar el mensaje dejado por diversos artistas y artesanos ibéricos en sus representaciones pintadas, modeladas o esculpidas y que hasta hace unos años, su significado nos resultaba insondable. Hoy, gracias a esos primeros estudios realizados en la década de los 80 del pasado siglo, de R. Olmos (1987, 1992 y 1999) y otros muchos que vinieron a continuación, consiguió abrir la puerta que hace, al menos en parte, comprensibles esas imágenes y la compleja sociedad que plasmó en ellas sus rituales, festividades, mitos o escenas cotidianas, al abrir nuevos enfoques en las tradicionales líneas de investigación, que exigían el replantear el estudio de los materiales desde una nueva óptica.

También queríamos agradecer a los organizadores de este seminario, especialmente a su director A. Poveda, la deferencia que ha tenido al invitarnos a participar en él y a T. Tortosa por su interés y paciencia con los que suscriben, para que este trabajo viera la luz.

INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES DE LAS DECORACIONES CERÁMICAS EN LA REGIÓN DE MURCIA

Pasando al tema que nos ocupa queríamos incidir, sobre todo, en los últimos hallazgos de alguno de los yacimientos emblemáticos de la Región, como es el Cabezo del Tío Pío en Archena, a raíz de unas excavaciones de emergencia practicadas en la zona. En concreto una intervención realizada por el grupo Entorno en el año 2010, en una parcela urbanizable situada cerca del casco urbano de dicha localidad. En el transcurso de los trabajos se documentaron 12 nuevas sepulturas de cremación ibéricas con abundante material cerámico fechable entre los siglos III-I antes de Cristo. Aunque lógicamente se hará un barrido rápido de las cerámicas tardías ibéricas con decoración figurada de otros asentamientos de Murcia y que mayoritariamente pertenecen a hallazgos remotos. No incidiremos mucho en ellos, puesto que, ya han sido tratados en profundidad, en antiguos y en recientes trabajos compilatorios (Pérez Blasco, 2014; Tortosa 1996:129-154; Tortosa 2006 y Maestro 1989, entre otros), donde al recoger estos autores una ingente cantidad de cerámica tardías de las distintas estaciones ibéricas del territorio murciano, se deja patente la necesidad de la revisión de los mismos, puesto que vemos nuevos estilos pictóricos que no corresponden a los ya establecidos. También apreciamos la procedencia de varios recipientes del mismo taller alfarero, puesto que las pastas y acabados de los vasos son idénticos, incluso vemos una única mano en la decoración de varios contenedores, aunque como es común es esta cultura, no encontramos dos vasijas idénticas, siempre presentan pequeñas diferencias formales, estilísticas o, en la disposición de los mismos elementos pictóricos.

No es necesario recalcar que este territorio es muy rico en yacimientos arqueológicos de época ibérica plena, dato que podemos comprobar al revisar la Carta Arqueológica que realizó hace unos años el Servicio de Patrimonio Histórico de la CCAA de la Región de Murcia, que recoge cerca de 240 estaciones, ya sean asentamientos exclusivamente ibéricos, o de hábitat romanos, en cuyos niveles inferiores podemos encontrar vestigios cerámicos de la Baja Época de la Cultura ibérica (VVAA 1981, Mesa Redonda dedicado

a este periodo tardío del mundo ibérico). Obviamente de la mayoría de ellos, solo tenemos referencias en base a prospecciones superficiales o de algún hallazgo casual, (López Mondejar 2009, 2012a y 2012b) mientras que otros son de sobra conocidos por haber sido excavados de forma más o menos exhaustiva y por los trabajos que la investigación le ha dedicado, bien genéricos acerca del yacimiento, o bien estudios concretos sobre los materiales arqueológicos que han proporcionado, casos de Cabezo del Tío Pío (Archena), del Cigarralejo (Mula), Cabecico del Tesoro (La Alberca) o Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla), por citar algunos ejemplos.

Hay numerosas publicaciones existentes sobre la cerámica ibérica en Murcia, tanto estudios tipológicos como las de E. Cuadrado referidos al Cigarralejo (Cuadrado 1972, Cuadrado y Quesada 1989), a Coimbra del Barranco Ancho de J.M. García Cano (1997) o los de P. Lillo para los Molinicos de Moratalla (1993) y de cerámicas ibéricas aparecidas en la Región, pero perteneciente sobre todo a colecciones privadas (Lillo Carpio 1981) y que hoy en día se encuentran en el Museo Arqueológico de Murcia (en parte se trata de donaciones al museo por el antiguo propietario, o bien, requisamientos del Seprona). Y otros más, como los referentes a los hallazgos de Cartagena (Beltrán 1947:159-163; Marín 1998: 245-298) o el artículo de T. Tortosa y J.A. Santos, sobre la colección del Museo Arqueológico Nacional de las producciones de Archena (1998:11-64). Sin olvidar las investigaciones parciales sobre *kalathoi* de M.J. Conde (1990) o de decoraciones figuradas de E. Maestro Zaldívar (1989), T. Tortosa (2006), simbología de los motivos (Olmos 1988-89, 1987; 1998; Aranegui 1997), como muestra de algunas ediciones seleccionadas, de entre la numerosa bibliografía que estos y otros investigadores tienen en su haber. Además de los estudios primigenios y los de los autores que reinterpretan el significado iconográfico y analizan desde otra perspectiva, ciertos vasos únicos (Pijoan 1913:685-686; Aragoneses 1969; 200-2004; Lillo 1983:769-788 y 1989-1990:137-142; Cuadrado 1982: 287-296; Cuadrado 1990:131-135; Baños 1991-1992:163-171; Aranegui 1998:258 y 250; Tortosa 1999:167-171; Blázquez 2001-2002:171-176; Sánchez Moral 2016:27-56; Robles y Fenoll 2020: 331-354).

No queremos finalizar, sin hacer una especial referencia al completo trabajo de M.F. Pérez Blasco sobre las cerámicas ibéricas figuradas (Pérez Blasco 2014) donde recoge los orígenes de la figuración en la cerámica ibérica, en el s. V a.C. hasta las últimas imágenes de época tardía, realizadas en el s. I a.C. Este autor, analiza la iconografía e iconología de todas ellas y demuestra fehacientemente que las clasificaciones establecidas, ya no nos sirven en la actualidad y apuesta por el estudio de los mecanismos de producción, de difusión y de diferente metodología destinada a interpretar estas pinturas, puesto que todo ello aporta sin duda una gran información sobre la evolución ideológica de la cultura ibérica, al estudiar el significado de los signos y el mantenimiento o desaparición de determinados motivos simbólicos, así como la interpretación global del vaso; la cronología de la cerámica; su atribución en la medida de lo posible, a un estilo pictórico, a un artista o a un taller determinado; la difusión de las cerámicas y consecuente relación entre los distintos yacimiento y por último, la valoración social de la pieza como un elemento de prestigio, a lo que añade el contexto en donde apareció, ya sea doméstico, funerario y religioso o votivo. Así determinados escenas nos informan de la relación del fiel con la divinidad, sus creencias en el más allá, la importancia de la élite guerrera y del uso del caballo por parte de la misma, el valor de la música y del vino en esta sociedad, etc.

No obstante, echamos en falta estudios concretos que recojan todas estas producciones aparecidas en Murcia. Nos referimos a los *corpora* que ya han sido realizados para Liria (Ballester, Fletcher y otros 1954; Bonet 1995); Azaila (Cabré 1944), la de las islas Baleares y Pitiusas (Nicolás y Conde 1993); La Serreta (Colominas 1944; Fuentes 2006) o recientemente, para el Bajo Aragón (Fuentes Albero 2018). De momento, contamos únicamente con el de la necrópolis del Cigarralejo y las dos necrópolis de Coimbra de Barranco Ancho, esto es, la de La Senda y la del Poblado, citados anteriormente. Reseñar que actualmente está en fase de publicación la memoria del Poblado de este último yacimiento jumillano (1977-2019), con el

correspondiente estudio de las cerámicas pintadas, aparecidas en las diversas estancias. Así podremos comparar las formas y decoraciones de las pertenecientes al mismo periodo cronológico, ya procedan de las necrópolis o bien del poblado. Podemos adelantar que, aunque numerosas cerámicas como los platos, fuentes o cuencos, los documentamos indistintamente en ambos ámbitos, si apreciamos que existen otros más suntuosos destinados al ritual funerario y que no aparecen en el poblado, junto a las vajillas de uso doméstico. Del mismo modo, embudos, soportes y otros ítems muy vinculados al almacenamiento y a los quehaceres cotidianos, solo se han descubierto en el entorno casero.

APUNTES PARA LA DEFINICIÓN DE LOS VASOS FIGURADOS DE LA REGIÓN DE MURCIA

Como acabamos de ver, en los trabajos de los últimos años y en reiteradas ocasiones, ya se ha escrito sobre la importancia de la cerámica como uno de los principales elementos que mejor reflejan la gran complejidad de la sociedad ibérica en todos los ámbitos de la vida cotidiana, social, festiva, religiosa o funeraria. Porque entre otras cuestiones, la que presenta decoración figurada nos adentra en la variada iconografía, con escenas y ambientes propios de una sociedad muy desarrollada, mostrándonos sus costumbres, gustos, creencias y acercándonos a la ideología de los iberos (Bonet y Mata 2009), así como las posibles relaciones que debieron de existir entre los diversos poblados y sin obviar la doble influencia que recibió esta sociedad, del mundo fenicio y del griego en su vajilla para el almacenamiento, ritual y de consumo o de mesa.

Aunque existen algunos ejemplares relativamente antiguos, como el vaso de las granadas y de los puñales de la necrópolis de El Cigarralejo (Cuadrado 1983; Pérez Blasco 2014), la mayoría de las producciones cerámicas con decoración figurada surgen a partir del último cuarto del siglo III a. C, y como apuntan los profesores Pérez Ballester y Gómez Bellard (2004) son el reflejo de las influencias helenísticas procedentes de la Península Itálica. Desde las ciudades, la clase dirigente propiciará un nuevo gusto aristocrático cuyas manifestaciones artísticas culminarán con las ricas y complejas decoraciones vegetales y figuradas sobre cerámica, además de aparecer nuevas formas cerámicas, como son el *kalathos*, *lebes* o los vasos plásticos.

De todo el material que hemos tenido ocasión de revisar, algunos vasos encontrados en nuestra Región, seguramente procedieron del área ilicitana, incluso de Edeta o de otros puntos y que nos llegaron a través del comercio local, tal y como apunta T. Tortosa (2006). Pero está claro, siguiendo la línea de M. Pérez Blasco, quién opina que tanto por la aparición prematura de cerámicas figuradas y su producción continuada en el tiempo, entre otros motivos, permite desmontar la creencia de que fue el importante foco ilicitano el que irradió la influencia de sus decoraciones cerámicas al territorio murciano (Pérez Blasco 2024). Evidentemente, dada la extensa cantidad de recipientes cerámicos con decoraciones figuradas, su variedad tipológica en cuanto a formas y tamaños, muchas de las cuales se repiten en la misma zona, así como la diversidad de pastas, acabados y decoraciones respecto a la de otras áreas ibéricas peninsulares, pese a que en ocasiones únicamente se trate de fragmentos. Y finalmente, apuntar que para muchos de ellos apenas si encontramos paralelos en otros asentamientos, es decir, son piezas únicas que proceden de un solo yacimiento. Se trata de vasos singulares realizados sin duda por encargo y que, por lo tanto, debieron fabricarse en las cercanías del centro receptor, puesto que son exclusivos de allí, lo que nos induce a pensar que debieron existir varios talleres de producción en el área murciana que abastecieran a dichas estaciones ibéricas.

El ejemplo más claro lo encontramos en el conjunto de **Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla)**, que consta de poblado, santuario y tres necrópolis, siendo objeto de excavación y estudio dos de ellas: la de La Senda y la del Poblado. En su entorno debió de existir al menos un alfar que operaría a lo largo del s. IV

y hasta el momento de destrucción del poblado, a principios del s. II a. C. En él se fueron produciendo a lo largo del tiempo toda la serie que entrarían en el grupo de las denominadas “orientalizantes” por M. Pérez (Pérez Blasco 2014: 44 y ss.), y que nosotros denominamos GRUPO TALLER DE COIMBRA. Incluimos en este apartado, el “ánfora de cuello separado” de la tumba 37 (García Cano 1997:303, figura 1S-2) el “vaso de perfil quebrado”, con sus características palmetas se han perfilado con un punzón, dejándolas ligeramente resaltadas y la “urna caliciforme” de la necrópolis de la Senda (García Cano 1997, figura 7S, nº S-329, de la tumba nº 7 y figura 21S, nº S-393, respectivamente); también el “vaso de El Campillo” (Calasparra) con la representación de una palmeta, volutas y olas encrespadas prácticamente idénticas a las del vaso de perfil quebrado de Coimbra (Lillo 1989-1990:141; Pérez Blasco 2014: 10º-110) y la “urna caliciforme de Ascoy” (Lillo 1981: Asc. III,1); el “plato” de la tumba nº 1 de la necrópolis de la Senda, que presenta la misma decoración en el exterior que el de Ascoy: olas encrespadas, roleos de los que entre sus tallos aparecen flores (granadas o loto) y ovas (Molina *et alii* 1976: 356, fig. 47 y García Cano 1997: 305, fig. 3S-3); la “*oenochoe*” de la tumba 172 (García Cano y Page, 2007:65-69) y similar, en cuanto a su concepción y uso de pintura blanca y rojiza, a “la urna con aves” de la tumba 128 de la necrópolis del Poblado con la representación de pájaros fantásticos, con múltiples alas, junto a elementos arquitectónicos de pilstras y de capiteles protoeólicos –quizás el árbol de la vida, símbolo de la inmortalidad, que alude a la perduración en el Más Allá”- (Pérez Blasco 2014:131). No faltan unos motivos rectangulares, rellenos de formas geométricas variadas, interpretados de manera bien argumentada por Pérez Blasco (2014:130) como los tejidos estirados como resultado final de todo el proceso del hilado y tejido, usados para decorar una estancia sagrada, (García Cano *et alii* 2008:158, nº 6897.1, fig. 186-187; Pérez Blasco 2014:129-150; y Robles y Fenoll 2020: 331-354). Por último, y con una cronología más reciente, las “grandes ánforas” procedentes del poblado y algunos fragmentos de su necrópolis más cercana (García Cano 1997:127-128, fig. 136). Estas ánforas constituyen casi una excepción, ya que en éste poblado no suelen documentarse cerámicas figuradas. Hay un ejemplar completo en la habitación H (García Cano 1997, figura 136; Izquierdo 1997:78-79 nº III.5.1.7) y otro inédito en la M, ambos muy similares (**Lámina 1**).

En la Región de Murcia, existen otros materiales de cronología relativamente antigua, como los que acabamos de citar, pero que al tratarse de ejemplares únicos y de procedencia dispar, no podemos adjudicarlo a un taller concreto, puesto que no encontramos paralelos claros ni el suficiente material para una adscripción hipotética. Contamos con un fragmento importante “El vaso de Santa Catalina del Monte”, recientemente datado en el s. IV a.C. (Pérez Blasco 2014:110-122, con toda la bibliografía precedente), con una decoración excepcional bícroma vegetal (zarcillos, hojas, flores, rosetas, roleos y palmetas) y sobre todo, con dos personajes femeninos ¿divinidad velada y entronizada y fiel? o ¿sacerdotisa y fiel?, en un espacio sagrado cerrado (templo o capilla) y sobre cuyas cabezas, parecen estar escritos los nombres. La investigación le ha dedicado muchas páginas y diferentes interpretaciones que no recogemos en estas líneas (Jorge Aragoneses, 1969:203; Olmos, 1987:24; Maestro Zaldívar 1989:321; Conde 1998:307; Tortosa 1996: 132; 2006:103, CD nº 288; Pérez Blasco 2014:110-122).

También la “vasija ovoide de las granadas y puñales” (Cuadrado 1983; García Cano 2005:295). Es sin duda, un recipiente más antiguo que los materiales que en principio nos ocupan, pero es importante destacar su presencia en la necrópolis, al igual que las que acabamos de ver, como antecedente o preámbulo a las producciones figuradas que proliferaran a partir de finales del s. III a.C., ya que en ella se representan una serie de motivos pintados excepcionales y de difícil interpretación. Fue la urna funeraria de la Tumba nº 400, fechada en el s. IV a.C. La decoración se dispone en dos frisos paralelos, separados por una banda ancha de pintura blanca, perfilada en color rojo vinoso. La superior muy sencilla consta de una banda de báculos que interpretamos como una procesión funeraria formada por personajes masculinos y femeninos muy esquemáticos que caminan hacia la izquierda, apoyados sobre las franjas rojas y blancas y sobre los que caen -a modo de rayos solares-, una fila de sectores de círculo concéntricos.

La decoración principal bajo las asas, enmarcada por esas franjas rojas y blancas, quizás quieran representar el inframundo. Está formada por una sucesión de elementos vegetales como granados de seis o cuatro frutos, otros arboriformes, quizás una palma o árbol de la vida, junto a laberintos o “puerta al más allá”, parejas de personajes femeninos esquemáticos, algunos rodeados de pequeñas franjas perpendiculares a la figura y paralelas entre sí, diferentes al resto, quizás seres infernales? puñales de antenas atrofiadas o tal vez, espadas de frontón – armas que pudieran representar a los guerreros muertos o, a los enemigos que el difunto venció heroicamente en sus combates-. El conjunto decorativo nos traslada a un mundo en el que se entremezclan imágenes simbólicas, tales como el laberinto que nos introduce, con

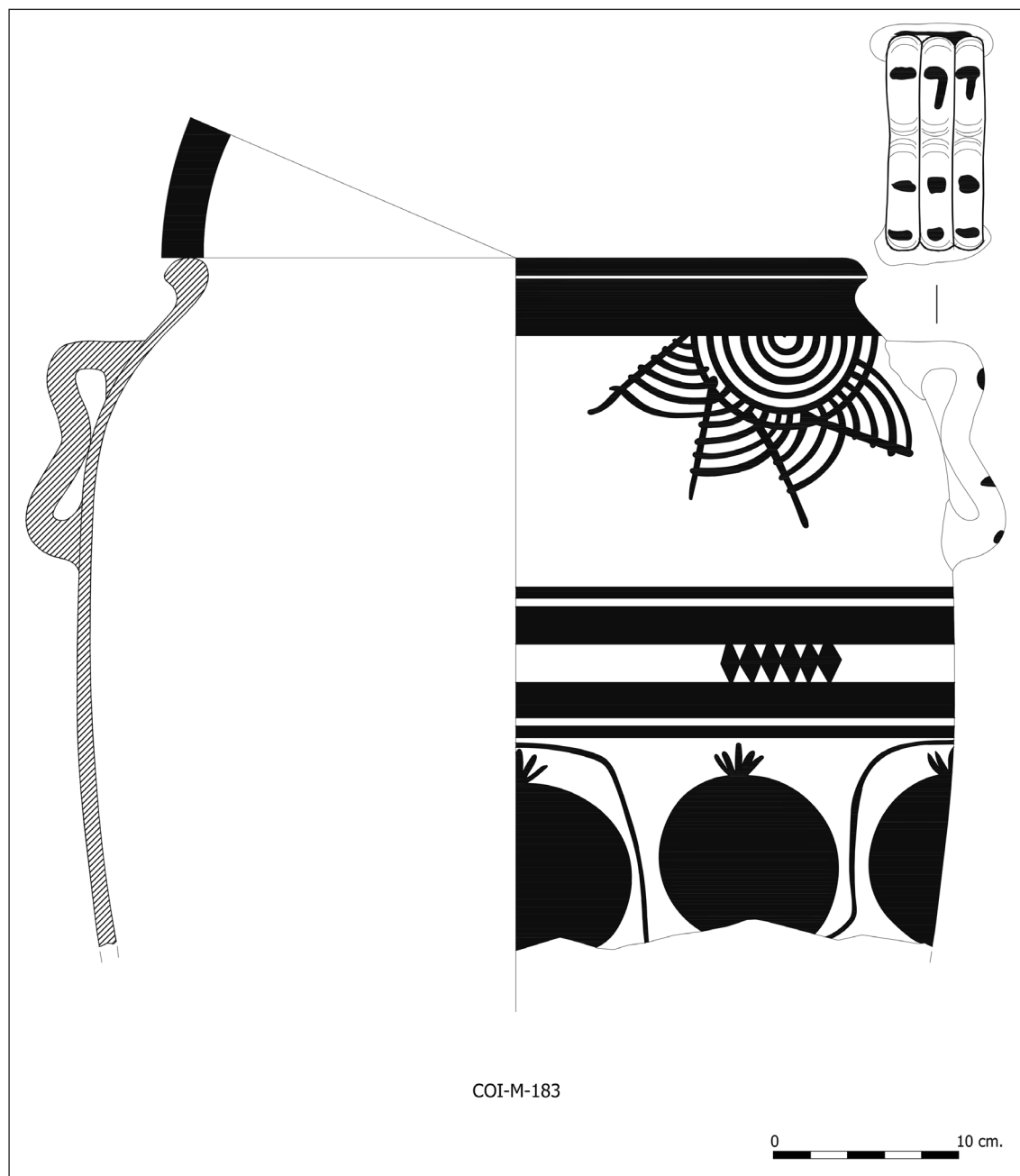


Lámina 1: Ánfora con granadas de la Casa M. Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla).

su ejecución derecha-izquierda, en el más allá, junto a elementos reales como los puñales o el granado, con una gran carga simbólica. La granada en la antigüedad clásica, es un símbolo de muerte y resurrección, desempeñando un papel fundamental en el mito de Perséfone, lo que derivó en los tiempos cíclicos de la producción agrícola y el eterno retorno. También se vincula a otras diosas como Afrodita, Hera y Atenea, relacionadas con la fertilidad.

El vaso de “Los guerreros de Archena”, (Bosch Gimpera 1958:34-35; Olmos 1987; Pérez Blasco 2014: 140-150, entre otros muchos) urna funeraria, formalmente fechada en el s. IV a. C. (Quesada 1989: 52) con una interesante escena de lucha entre guerreros, bien cuerpo a cuerpo o a caballo y una de caza de jabalíes. Muestra los signos de distinción de la élite: caballo y armas. Hay numerosas explicaciones muy sugerentes que van desde la demostración de los valores de dos monarquías heroicas (Pérez Blasco 2014:143), el ejemplo de tres modalidades de combate (Aranegui 1992:323), o bien, se trataría de una representación que plasma el mundo de los vivos, el mundo de los muertos y el tránsito al más allá (Fuentes y Mata 2009:61-62).

En la misma línea que el vaso de Archena, agruparíamos a las dos piezas con escenas figuradas de la necrópolis del Cigarralejo (Mula), concretamente el denominado “Vaso guerreros y músicos” o del “Desfile militar” (Griñó 1985:151-167; Cuadrado 1990; Olmos, Tortosa e Iguacel 1992: 81-82 nº3-4, Maestro 1989: 311-313, Pérez Blasco 2014:160-166), sin contexto funerario, en el que encontramos una procesión de hombres enmascarados –o con las caras pintadas- que caminan hacia la derecha. Se trata de guerreros que presentan las mismas características, al pertenecer al mismo grupo social. Van armados con lanza y *scutum*. Caminan al son de la música que interpretan dos jóvenes, dos enanos o quizás, sea un recurso para plasmar la perspectiva (Cuadrado 1982: 290; Tortosa 1996:130; Chapa y Olmos 2004: 55 y Aranegui 1998). Uno toca el *diaulos* y el otro la lira, ambos representados a un menor tamaño que el resto de los personajes. Esta escena ha sido objeto de diversas interpretaciones. Máscaras, guerreros y músicos unidos en el mismo escenario, indican una celebración festiva o religiosa y sobre todo, con un marcado carácter funerario, acontecimiento restringido a un grupo selecto de la comunidad, dado el contexto en donde apareció (García Cano 2005: 437). El desfile podría evocar al funeral de Viriato tal y como nos lo relatan los escritores clásicos Apiano y Diodoro: “El cadáver preparado con su mejor atuendo y armamento fue quemado en una pira, mientras se realizaban danzas y cánticos a la gloria del héroe y, posteriormente tuvieron lugar combates de púgiles por parejas hasta un número de 200”. No faltan otras opiniones en la investigación que relacionan esta escena con la representación del propio difunto, que correspondería al personaje de mayor rango. Estatus que le viene dado por su tamaño, por el adorno del escote de la túnica y por portar un ancho cinturón, dotándolo así de una mayor dignidad, sobre los demás miembros del cortejo fúnebre, en el que en palabras de T. Tortosa, prevalece una iconografía vinculada a la exaltación social de la comunidad, donde las imágenes, quizás de un pasado reciente, ensalzan al difunto (Tortosa 2003:177 y 179). Sin obviar la conexión entre la música con el uso que pudo hacerse del vino que presumiblemente debió contener el recipiente, puesto que se trata de una imitación de una cratera griega (Pérez Blasco 2014:163).

Sin contexto funerario, contamos con unos trozos pertenecientes a un “soporte calado”, en el que surgen dos guerreros incompletos, aunque se aprecian varios detalles de interés. Están totalmente pintados en color rojo, a excepción del primero que en el pecho le han dejado una pequeña reserva a modo de adorno; portan un escudo oblongo y, en el más completo, la mano parece convertida en una lanza. Ambas figuras se encuentran alineadas sobre unas bandas rojas, blancas y rojas dispuestas en la parte superior e inferior y se encuentran separados entre sí por un grupo de tejadillos o melenas (Maestro 1989: 314) (**Lámina 2**).

Como vemos, los tres ejemplares, procedentes de contextos funerarios, presentan la escena en un friso, enmarcada superior e inferiormente por franjas de distintos grosores, los protagonistas son guerreros, aunque aparecen otros personajes no menos importantes (jabalíes, músicos, ...) y en todos los casos, separados con los clásicos motivos geométricos de tejadillos, a los que hay que sumar sectores de círculos concéntricos y

rombos para el ejemplar del Cigarralejo de los guerreros y músicos, o estrellas de ocho radios para las piezas del Cabezo del Tío Pío. Y como ya han visto varios investigadores, carecen de la típica decoración vegetal rodeando las escenas, que aparecen en las cerámicas del sureste (Tortosa y Santos 1998:12).

Con escenas figuradas, posiblemente algo más recientes –inicios del s. III a. C., pero dentro de esta línea, en la que el artesano narra una escena lineal, ordenada y carente de ornamentos vegetales cargados de simbología, tendríamos el “Vaso de las cabras y de los peces” procedente de la tumba nº 80 de Cabecico del Tesoro. Al igual que el resto de los ejemplares que presentan una decoración pintada excepcional, ha sido objeto de muchos estudios y disquisiciones desde su descubrimiento (Nieto 1947:182) hasta día de hoy (Pérez 2014: 395-398). En él aparece como escena principal, un rebaño de cabras, bien diferenciadas en cuanto sexo y edad y en donde se resalta el concepto maternal de la nutrición, típico de contextos funerarios. Incluso en esta misma necrópolis contamos con dos bellas terracotas que representan a la diosa nutricia, amamantando a un niño (García Cano y Page 2004:123-125, nº 42 y 43). En el friso inferior alternan peces con los llamados “zapateros” o arañas de agua, aunque recientemente han sido considerados como flores esquemáticas y una pequeña ave. Con lo que, en la misma escena, aparecen seres terrestres, acuáticos y del aire. Junto al “*kalathos* de cuello estrangulado” de la sepultura nº 313, con una decoración mucho más esquemática en la que también en dos frisos se desarrolla una carrera de ciervos o, según otros autores, cabras y en el superior motivos aislados indeterminados (interpretados como peces, motivos fitomorfos, zoomorfos o cabezas antropomorfas), separados por franjas. (Tortosa 2006: nº 248 del CD; Pérez Blasco 2014: 399-40).

Y el fragmento de difícil adscripción cronológica, denominado “Diosa de los lobos” de la Umbría de Salchite (Moratalla) (Lillo 1981:769-788) que, al igual que todos los vasos singulares, sigue siendo objeto de estudios y lecturas diversas de la escena que aparecen en él. El personaje principal ha sido considerado desde una divinidad femenina de carácter ctónico, quizás relacionada con rituales de paso; o bien, un personaje divino o humano que estaría participando en un ritual iniciático, sobre las ascuas de un brasero; también como una sacerdotisa guiando en el ritual, a futuros iniciados (Almagro 1997:103-126; González Alcalde y Chapa 1993:169-174; González Alcalde 2006:250-269; Pérez Blasco 2014:449-458). La más reciente (Sánchez Moral 2016:27) plantea la representación de una escena mítica, vinculada con la transmisión del linaje.

Hay otra serie de fragmentos que presentan escenas pintadas de gran interés y que de momento, tampoco podemos relacionarlos con talleres concretos. Reseñar únicamente el “*Guttus-pixide*” del Morrón de Bolvax (Cieza) datado en el s. III a. C. (**Lámina 3**). Pese a ser conocido desde hace años (Lillo Carpio 1981: 249-



Lámina 2: Vaso calado con guerreros de la necrópolis de Cigarralejo (Mula).



Lámina 3: *Pyxide* de Bolvax (Cieza).

286; Yelo 1993; Salmerón 2007; Morcillo Sánchez 2015), no ha sido objeto de estudios sistemáticos hasta esta última década. De los dos trozos recuperados, uno se conserva en el Museo Arqueológico de Murcia nº 2785, depositado en los años 60 del pasado siglo, por el profesor Yelo Templado, mientras que el otro se encuentra en el museo Medina Siyasa de Cieza, donación de D. Pascual Vázquez. Además de la forma inusual, destaca la decoración pintada en los dos cuerpos del vaso. El superior con aves y una hoja de yedra. En la inferior y principal, aparecen cuatro jinetes que cabalgan hacia la derecha. Los tres más completos, llevan en las manos un objeto ondulado, quizás una fusta de verga, y otro, posiblemente el que encabezaba la marcha, un ave parada cerca de su hombro. En cuanto a las sugestivas y variadas explicaciones, tenemos desde una escena cinegética, de cetrería (Marín Ceballos 1994), o bélica, hasta como una cabalgata festiva, en la que el ave se relaciona con la divinidad, que indica su tutela y guía en el acontecimiento, en donde se ensalza a la clase ecuestre (Pérez Blasco 2014:426, quién recoge la bibliografía anterior).

Para el resto de las producciones más conocidas, denominadas tradicionalmente tipo “Elche-Archena o estilo simbólico”, aunque el término esté totalmente desfasado, debió de haber uno o varios talleres en el área comprendida entre Cabecico del Tesoro-Cabezo del Tío Pío que funcionó o funcionaron seguramente entre finales del s. III-a inicios del I a.C., aunque con una evidente tradición alfarera anterior, que operarían al menos desde principios del s. IV a.C. De hecho, el propio nombre que fue acuñado en 1929 por Obermaier y Heiss (1929), se refiere al yacimiento del Cabezo del Tío Pío, dado el número de piezas recuperadas y que hoy se han incrementado gracias a las últimas intervenciones arqueológicas en este yacimiento. También lo demuestra la gran calidad de las cerámicas figuradas que no surgen espontáneamente, sino que, en dichos alfares continúan fabricándose los mismos o similares productos aunque más evolucionados y se incorporan nuevas formas cerámicas a la par que diferentes motivos decorativos. Nos basamos en afirmar esta hipótesis, sobre la existencia de alfarerías en la zona, en el hecho de que ambos son los yacimientos que más ejemplares han proporcionado y en que elaborarían sus productos con unas pautas similares a las ilicitanas, pero con determinados signos específicos que los dotan de identidad y de características propias. Incluso, en el estado actual de las investigaciones, pueden permitirnos individualizar estilos, talleres e incluso algún pintor, dentro de este marco geográfico concreto. Ya se ha hablado en reiteradas ocasiones y es de sobra aceptada, la existencia de un código pictórico genérico y común a todo el SE peninsular comprensible por las diferentes comunidades asentadas en él, tales como los denominados genéricamente “águilas” o aves con alas exployadas, lobos, carniceros o “carnassiers”, otros tipos de aves fantásticas y peces, envueltos en estilizaciones vegetales y un largo etcétera, cuya simbología sería entendida por todas ellas. Hoy en día ya se ha extraído numerosos datos y han sido objeto de diversas lecturas, por lo que dichas conclusiones no siempre son compartidas por los demás estudiosos del tema, que las analizan desde ópticas múltiples y a veces, opuestas o distantes, puesto que todavía tenemos demasiadas lagunas sobre los dioses, festividades, rituales o mitos indígenas. Además, como expuso Santos Velasco (2018: 362) “no se dibujan seres concretos sino iconos, cargados de alusiones, que expresan ideas y conceptos, y crean contextos narrativos religiosos, míticos, y sobre cualidades de comportamiento y arquetipos sociales. Su simbolismo se acrecienta además porque hay una concepción sintética de la narración para que los mensajes resulten fácilmente reconocibles, y porque las composiciones cargan los fondos con una multiplicidad de signos”.

Retomando el yacimiento de **El Cabezo del Tío Pío en Archena**, recordar que es conocido desde principios del siglo pasado y que proporcionó extraordinarias piezas de cerámica ibérica decorada con motivos zoomorfos y fitomorfos, pero nunca fue excavada sistemáticamente, excepto por la campaña que en 1944 realizaron los profesores Fletcher y San Valero (1947) quienes documentaron cinco incineraciones ibéricas. Durante los últimos 50 años, han sido realizadas varias prospecciones sobre el terreno, en el transcurso de las cuales se han hallado fragmentos de cerámicas áticas e ibéricas, incluso alguna incineración ibérica aislada entre los bancales de melocotoneros. No obstante, nunca se identificaron con seguridad los límites de la necrópolis (García Cano y Page 1990, con la bibliografía precedente).

En 2010, debido a una actuación de urgencia, motivada por la ampliación de la carretera que circunvala Archena y que discurre al pie del cerro del Tío Pío hacia el sur, se desarrolló una excavación arqueológica dirigida por el Dr. Francisco Ramos Martínez, al que agradecemos desde estas líneas, su valiosa información. Los trabajos han proporcionado 12 enterramientos de cremación ibéricos (**Lámina 4**). Es relevante ya que las nuevas tumbas tienen una cronología de la baja época, datables entre los siglos III-I anteriores a Cristo. La intervención ha supuesto la localización física del espacio cementerial, indefinido como acabamos de apuntar, desde los trabajos de Fletcher y San Valero. También ha podido comprobarse la tipología de los enterramientos que son los típicos de las necrópolis contestanas. Están formados por un lóculo de tendencia rectangular con los ángulos redondeados, pudiendo llegar su longitud, en algunos casos, a los 2 metros. Aquí se introducen los restos cremados del difunto y el ajuar funerario que los acompaña. Una vez cubierta la fosa con una gruesa capa de barro amasado, fue construido encima el típico enchado de piedra que se ajusta a las dimensiones máximas de la cavidad, cuyas piedras –sin escuadrar y dispuestas a hueso– son de formato más bien pequeño. Presentan ricos ajuares del denominado “rito conservador”, establecido por D. Emeterio Cuadrado en el que las piezas son introducidas completas, sin fracturas o deformaciones intencionadas, durante el ritual funerario (Cuadrado 1981; 1987: 28-29). Unos presentaban urna cineraria y otros carecían de ella, aunque ignoramos el motivo, es decir, si existe una relación directa entre sexo del difunto, situación social, edad, ... u otro dato que nos permita relacionar el hecho de poseer urna cineraria con las particularidades concretas del difunto, de la familia o del grupo social al que éste perteneció.



Lámina 4: Tumba 1 de la necrópolis de cabezo del Tío Pío de Archena en curso de excavación 2010. Fotografía Francisco Ramos.

De las doce tumbas excavadas señalar que cinco estaban alteradas y apenas proporcionaron información. Otras dos no poseían ajuar funerario. De las cinco sepulturas restantes, nos interesan especialmente la nº 1 y la nº 6. La primera disponía de un “*kalathos*” con decoración floral estilizada y un “vasito cerrado” pintado con espirales (**Lámina 5**), semejante a los de la necrópolis de El Cigarralejo (T. 402 Page 2005:297; De Prada 2019:54 y T. 303, Cuadrado 1987:516-517). La sepultura nº 6 que contenía cerámicas con motivos decorativos, de los que tradicionalmente se han considerado Elche-Archena. Concretamente proporcionó un rico ajuar con 19 piezas, de las que destacamos una extraordinaria “*oenochoe*” (**Lámina 6.1 y 2**) estilizada con boca trilobulada y decoración fitomorfa (Pérez Blasco 2014:435) similar tanto en su morfología, como en los motivos decorativos a las aparecidas en la tumba 213 de Cabecico del Tesoro (**Lámina 7**) (Tortosa 2006: CD nº 245, lám. 64; Pérez Blasco 2014:383-384), al de la C/. Serreta de Cartagena (**Lámina 8**) (Cuadrado 1986:358; Martín y Roldán 1991:23; Tortosa 2006, CD nº 324 y Pérez Blasco 2014:435). Finalmente, un ejemplar inédito procedente del Cerro de la Almagra (Mula) (**Lámina 9**). Este último asentamiento, se encuentra cercano a la Puebla de Mula y, dadas



Lámina 5: *Kalathos* y tinajilla de la Tumba 1 de 2010 de la necrópolis de Cabezo del Tío Pío. Archena.

sus excelentes características estratégicas fue ocupado desde la prehistoria hasta época tardo romana. La mayoría de los materiales recuperados corresponden a un periodo comprendido entre los s. IV al VI d. C, ya que con la llegada de los visigodos funcionará como punto defensivo en la frontera con los bizantinos, que dominaban gran parte del sureste peninsular. Quizás lo más llamativo sean sus importantes defensas de muros de mampuestos, con claros signos de reformas y refuerzos así como restos de viviendas en su interior y tres necrópolis en las inmediaciones. (Pelegrín García y Matilla Seiquer 1985; González Fernández, Crespo y Fernández Matallana 1999). No obstante se han encontrado materiales cerámicos ibéricos que sus excavadores datan en el s. I a.C. Como la magnífica *oenochoe* de asas geminadas que nos ocupa (Agradecemos al director de los trabajos arqueológicos R. González la deferencia que ha tenido con nosotros, al permitirnos estudiarlo).



Láminas 6.1. y 6.2.: *Oenochoe* de la Tumba 6 de Cabezo de Tío Pío (Archena). Excavación de 2010.

Todas estas jarras presentan a lo largo del esbelto cuello una fila de olas encrespadas o róleos y la escena principal, enmarcada por líneas de distintos grosores, en la panza del recipiente. El ejemplar del Cerro de la Almagra y el del Cabezo del Tío Pío, son idénticos, también en cuanto a la decoración central con motivos florales y roleos del cuello, mientras que, la pieza de la tumba 213 de Cabecico del Tesoro, se ha incorporado un *carassinier* que marcha hacia la derecha y vuelve completamente la cabeza hacia el lado opuesto. Quizás el que se aleja un poco del grupo, aunque morfológica y decorativamente presenta las mismas características que los demás, pero la escena principal se ha dividido en dos cenefas, siendo la superior similar a las ya descritas, mientras que en la inferior, se ha incorporado un nuevo motivo

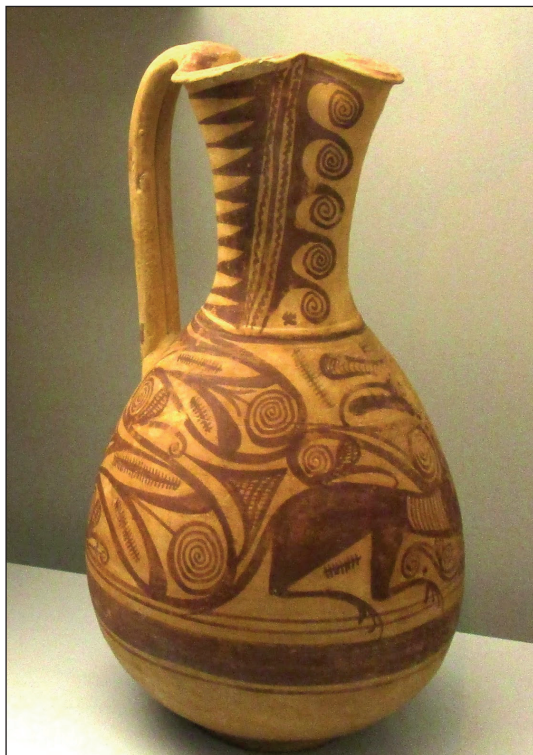


Lámina 7: *Oenochoe* Tumba 213 de Cabecico del tesoro (Verdolay).



Lámina 8: *Oenochoe* de la Calle serreta de Cartagena.



Lámina 9: *Oenochoe* del cerro de la Almagra (Mula).

consistente en un tallo serpenteante u ondulado, del que emergen hojas de zarzaparrilla, en la misma línea que las que aparecen en el *kalathos* de la tumba nº 1 del Cabezo del Tío Pío o en la gran tinaja del mismo yacimiento, conservada en Barcelona (Pérez Blasco 2014:417-418), más próximos a los motivos ilicitanos.

Pensamos, al igual que M. Pérez que, debieron fabricarse en un mismo alfar y fueron decoradas quizás por una única mano. Respecto al de Cartagena, el tallo serpenteante de zarzaparrilla y las escenas dispuestas en dos o más cenefas, lo consideraríamos una variante, ya que este motivo la distribución es más típico de las producciones de la Alcudia. Así, en la propia “tienda del alfarero”, por citar un ejemplo, vemos que hay varios *kalathoi* que presentan el tallo ondulante con hojas de zarzaparrilla (Sala 1992: E-63, E-103). Queríamos apuntar que, entre el ajuar de la tumba nº 6 de Cabezo del Tío Pío, se documentó un *guttus* de campaniense A F 8151M que presentaba un aspecto algo desgastado y con el asa rota. Prueba de que esta pieza de lujo se encontraba en posesión de una familia ibérica durante cierto tiempo y una vez usada, fue amortizada en la tumba. En cuanto a la cronología general de los nuevos hallazgos, como ya reseñamos oscilará entre los últimos años del siglo III antes de Cristo y las primeras décadas del siglo I a.C. Por otros elementos que forman parte de los ajuares como ungüentarios fusiformes, tipo B de Cuadrado (1977/78) o un *gladius hispaniense*. En concreto pensamos que la tumba 1 puede datarse a caballo entre los siglos II-I a.C. y la tumba 6 en la primera mitad del siglo II anterior a nuestra Era.

Tanto por esta serie de *oenochoes*, como por piezas procedentes mayoritariamente de Cabecico del Tesoro y alguna del Cabezo del Tío Pío, así como vasijas aisladas de otros yacimientos de nuestra Región, entendemos que hay suficiente material como para poder dar el paso y empezar a diferenciar no sólo estilos, sino manos distintas, dentro de los talleres. Toda la serie que acabamos de citar la incluiríamos en el GRUPO DEL TALLER DEL VERDOLAY, puesto que fue el primer lugar en donde aparecieron materiales de estas características, además de existir en esta necrópolis más objetos cerámicos que ya a simple vista, se aprecia su vinculación con dichas jarras, tales como el olpe de la tumba 316 o el *kalathos* de la sepultura 213, ambos de Cabecico del Tesoro.

Lo subdividimos en dos grupos, debido a las diferencias que presentan especialmente en base a las figuras o motivos pintados que muestran en ellos y en donde la figura antropomorfa está ausente en todos los casos.

- I- Recipientes de tipología variada; pintados en el tercio superior con la escena principal, enmarcada por anchas bandas y franjas finas. Ésta, normalmente es vegetal y, en ocasiones, se intercalan los elementos florales con un motivo zoomorfo. Y sobre todo, lo que caracterizaría a este subgrupo es que en el tercio inferior bajo la decoración principal, aparece una fila de semicírculos concéntricos, dispuestos hacia abajo. Es decir, combinan nuevas decoraciones vegetales y de roleos, volutas,... en donde a veces aparece un elemento zoomorfo, con los clásicos semicírculos concéntricos.

Contamos con “dos ollitas” de base plana y dos asas cerca del hombro. Pertenecen a la tumba nº 1 del Cabezo del Tío Pío y un ejemplar de la sepultura 97 de Cabecico del Tesoro (Tortosa 2006: CD nº 255; Pérez Blasco 2014:381); los pequeños “caliciformes” de las tumbas 45 (Tortosa 2006: CD nº 261; Pérez Blasco 2014:394-395), T. 318 (Tortosa 2006: CD nº 260; Pérez Blasco 2014:390-391) y de la tumba 293 (Tortosa 2006: CD nº 262; Pérez Blasco 2014:389) de Cabecico del Tesoro; “el olpe” de la tumba 316 (Nieto 1943-44:167; Tortosa 2006: CD nº 271; Pérez Blasco 2014:389-390) y el “*kalathos*” de la 291 (Tortosa 2006: CD nº 258; Pérez Blasco 2014:386-388), también de este mismo yacimiento, por citarlas piezas más completas.

- II- Sobre todo se trata de *oenochoes* de boca trilobulada y de *kalathoi*, en donde se enmarca la escena central con anchas bandas y finas franjas, entre las que pueden aparecer en una cenefa, aves o prótomos de aves con las alas explayadas y *carnassiers*, rodeados con una profusa decoración vegetal.

- IIA- Incluimos; las dos “*Oenochoes*” del Cabezo del Tío Pío (Tortosa y Santos 1998:22; Pérez Blasco 2014:412) y la conservada en Barcelona (Pérez Blasco 2024:418) y los de las tumbas 293 (Nieto 1943-44:167; Tortosa 2006: CD nº 249; Pérez Blasco 2014:388-389), T. 315 y T. 316 del Cabecico del Tesoro (Tortosa 2006: CD nº 266 y 271; Pérez Blasco 2014:389-390), la de Cigarralejo, tumba 402, nº inventario 4267 (Page 2005:297; de Prada 2019:54), así como la “ollita” de la tumba 371 del Cigarralejo nº 3809, era la urna cineraria (de Prada 2019:35) y los “*kalathoi*” de la tumba 226 y T. 500 (Pérez Blasco 2014:385 y 400-401, con la bibliografía anterior) de Cabecico del Tesoro.
- IIB- Hay que añadir con respecto a la variante A, que se ha incorporado los roleos u olas encrespadas a la decoración, además de ser ésta muy elaborada. Las filas de roleos se disponen en el cuello en el casos de los *oenochoes* y en los otros modelos, bien perpendiculares a la decoración o, enmarcando a la misma. Prácticamente en cuanto a la pasta de los recipientes y a sus decoraciones parecen realizadas por la misma mano: los cuatro “*oenochoes*” de: Cabecico de Tesoro, T. 213 (Tortosa 2006: CD nº 245; Pérez Blasco 2014:383-385), de Cabezo de Tío Pío, T. 6, la del Cerro de la Almagra y la de la C/ Serreta de Cartagena, ya citados con anterioridad, así como los “*kalathoi*” de Cabecico del Tesoro T. 213 (Conde 1990:157; Tortosa 2006: CD nº 244; Pérez Blasco 2014:383-385), T. 267 (Conde 1990:154; Tortosa 2006: CD nº 256; Pérez Blasco 2014:386) y el “caliciforme” de la tumba 102 de Cabecico del Tesoro (Tortosa 2006: CD nº 263; Pérez Blasco 2014:381-382) .

Finalmente, otro grupo bien diferenciado, al que nos atrevemos a denominar TALLER DEL GRUPO DE ARCHENA, en el que, al igual que los materiales que acabamos de describir, consistente básicamente en: escena en una cenefa enmarcada por bandas o franjas de diferentes grosores y en el centro, una profusa decoración vegetal aunque más esquemática que la IIB. De entre los tallos y volutas en la mayoría de las ocasiones, emergen las típicas aves con las alas abiertas y la cabeza vuelta al sentido contrario al de la marcha, o prótomos de ave con la cabeza hacia la derecha, *carnassiers* a la carrera, con las fauces abiertas por la que cuelga una larga lengua, a veces con la cabeza vuelta. La particularidad es además del esquematismo de las figuras, que bajo la última línea que enmarca la escena, aparece una fila de SSSS. Todas ellas proceden del Cabezo del Tío Pío, por lo que pensamos que es una particularidad de este área, ya que este dibujo es prácticamente inexistente en la necrópolis del Verdolay, mientras que las encontramos bien representadas en la zona ilicitana, con lo que habría que tratar si nos encontramos ante la producción de un taller de Archena, dada la uniformidad de los mismos y en los que nunca aparecen pinturas antropomorfas, a diferencia de las producciones de Elche. No obstante, al no haber podido documentar, debido a la falta de intervenciones arqueológicas en el área murciana, la presencia de algún alfar de época ibérica (sólo se conoce uno, aparecido durante una campaña de urgencia, en el casco urbano de Lorca, del s. IV, pero es indicativo de que existían alfarerías y que debieron continuar, llegando muchas de ellas, hasta hoy en día) no podemos descartar taxativamente que estos materiales pudieran provenir, gracias al comercio interior, del área ilicitana. No obstante a la espera de posibles nuevos hallazgos, nos inclinamos a apostar por un taller alfarero que operaría y abastecería a los poblados asentados por esta área.

“*Kalathoi*” (Tortosa y Santos 1998: lám. 1,3; Pérez Blasco 2014: Fig 120-9), otro (Tortosa y Santos 1998: lám. 1,6; Pérez Blasco 2014: Fig 121, 1-2), uno más de procedencia incierta, pero atribuido a Archena (Tortosa y Santos 1998: lám. 5, 32; Pérez Blasco 2014: Fig. 122, 4). Una “tinaja” (Pérez Blasco 2014: Fig. 122, 5 a-d). Como variante incluimos dos “olpes” (Pérez Blasco 2014: Fig. 121, 5-6 y 7-8) una de las cuales presenta las ‘SSS’, verticalmente, cerrando la escena y en la otra, se han sustituido por una fila de rallas paralelas y perpendiculares entre sí, pero consideramos que es el mismo concepto. Así como la gran tinaja decorada con *carnassier* y ave y en el tercio inferior, dos filas de semicírculos concéntricos (Pérez Blasco 2014: fig. 124, 1-5).

El resto de los materiales de cerámicas ibéricas decoradas con motivos fitomorfos y zoomorfos documentados en la región de Murcia, pertenecen a los grandes conjuntos de Verdolay y Archena o a

hallazgos puntuales de Cartgaena o de la comarca del noroeste. En general son ya conocidos por la bibliografía especializada pudiéndose citar en último lugar los grandes *corpora* los doctores Tortosa Rocamora y Pérez Blasco.

CONCLUSIONES

Estos son los ejemplos que vemos más claros, aunque ahondando en el estudio de las cerámicas del territorio murciano, salvando las distancias y conjugando los datos arqueológicos y los estilísticos podrían determinarse otros “pintores” tal y como hizo el profesor Beazley con las cerámicas griegas figuradas. Además, junto a dichas cerámicas, aparecen otros recipientes con motivos típicos del área murciana, a los que no hemos encontrado paralelos claros, sino ecos lejanos de las cerámicas de Liria, Alcorisa o de otros puntos diferentes. Son cerámicas únicas, que entrarían en el grupo de “vasos por encargo” o singulares (Olmos 1987: 21-42; Bonet e Izquierdo 2004:81-96). Indudablemente, el material aparecido en los yacimientos murcianos no es comparable cuantitativamente con el de la Alcudia, pero hay que tener en cuenta que en nuestra Región, salvo Coimbra del Barranco Ancho, y en su día El Cigarralejo, no hay ningún asentamiento de época ibérica que se excave de forma sistemática, por lo tanto sólo disponemos de hallazgos casuales y de otros excepcionales y normalmente, fuera de contexto, como son los fragmentos aparecidos en las campañas de los yacimientos tardo romanos de Begastri (Cehegín) y del Cerro de la Almagra (Mula) y otros muchos.

Para seguir avanzando en el conocimiento creemos que es necesario centrarnos en el estudio de los rasgos comunes de todas estas producciones, como la forma y el tamaño de los modelos de recipientes susceptibles de ser usados como soporte para las pinturas: *kalahoi*, *oenochoes*, olpes, tacitas o caliciformes. También de los motivos que se repiten y si lo hacen siempre en una forma determinada y combinándose con otros temas, de forma similar: hojas acorazonadas o de zarzaparrilla, brotes, espirales, SSSS, lobos y aves, o lo que Llobregat denominó en su día “decoración degenerada”, tales como los grupitos de rallas paralelas y de rosetas (FF23 de Nordström (1969/73), tipo 40-44 Vegas (1973), ya que lo singular, o los ejemplares únicos, como acabamos de ver, aportan otro tipo de datos, más vinculados con los rituales, creencias o festividades, pero no sobre el lugar en donde fueron elaborados y la persona que los decoró.

Sin obviar el margen cronológico de cada uno de los motivos, o si los tenemos documentados en el amplio periodo de desarrollo de las decoraciones figuradas en la cerámica ibérica. Respecto a las asociaciones de animales reales o fantásticos con distintos tipos de personajes, ya sean varón, mujer, indeterminado, diosas o *desppotes hipon* Santos Velasco, ya ha establecido una relación bastante completa, en base a que las figuras estén en contacto o que su proximidad muestre ese vínculo narrativo directo (Santos Velasco 2018:363), lo que en ocasiones resulta complicado dado lo esquemático de algunas representaciones o incluso la baja calidad de las mismas, en la que algunas figuras se llegan a superponer, debido a la mala distribución del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M. 1997: “Lobo y ritos de iniciación en Iberia” en Olmos, R. y J. A. Santos, J.A. (eds.), *Iconografía ibérica e iconografía itálica: presupuestos de interpretación y lectura. Serie Varia 3. Madrid: 103-126.*
- ARANEGUI GASCO, C. 1992: “Una falcata ibérica con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y venationes”. *Estudios de arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester. Serie Trabajos Varios del SIP 89, Valencia: 319-330.*

- ARANEGUI GASCO, C. 1997: "La sociedad ibérica vista a través de las imágenes sobre cerámica de Llíria" en Aranegui Gasco, C. (ed.) *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. Madrid.
- ARANEGUI GASCO, C. 1998: "Vaso de la danza de lanceros de El Cigarralejo. y Tinaja de las cabras", en eds., *Los Íberos príncipes de occidente*. Catálogo exposición. Fundación La Caixa. Barcelona: 250 y 258.
- BALLESTER TORMO, I., FLETCHER VALLS, D., PLA, E., JORDÁ, F. y ALCÁCER, J. 1954: *Corpus Vasorum Hispanorum*. Cerámica del cerro de San Miguel, Liria. Museo de la Diputación de Valencia. Madrid.
- BAÑOS SERRANO, J. 1991-1992: "Un olpe romano de tradición ibérica en Alhama de Murcia". *Anales de Prehistoria y Arqueología* de la Universidad de Murcia 7-8, Murcia: 163-171.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. 1947: "Breves notas sobre la cerámica pintada del museo de Cartagena". *Crónica del III Congreso Arqueológico del Sureste Español*, Murcia: 159-163.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M^a 2001-2002: "El vaso de los guerreros del Cigarralejo (Mula, Murcia)". *Studia Emeterio Cuadrado. Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, Murcia: 171-176.
- BONET ROSADO, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. SIP Valencia.
- BONET ROSADO, H. e IZQUIERDO PERAILE, I. 2004: "Vasos ibéricos singulares de época helenística del área valenciana", en Olmos Romera, R. y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*. Actas del Seminario de la Casa Velázquez. Madrid: 81-96.
- BONET ROSADO, H. y MATA PARREÑO, C. 2009: "Las cerámicas ibéricas. Estado de la cuestión", en Bernal Casasola, D. y Ribera Lacomba, A. (eds. científicos), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*. Monografías de Historia y Arte, 147-169. Universidad de Cádiz.
- BOSCH GIMPERA, P. 1958: "Todavía el problema de la cerámica ibérica". Cuadernos del Instituto de Historia, Serie Antropológica 2. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- CABRÉ AGUILÓ, J. 1944: *Corpus Vasorum Hispanorum*. Cerámica de Azaila. Museos arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza. Editorial CSIC, Madrid.
- CHAPA BRUNET, T. y OLMOS ROMERA, R. 2004. "El imaginario del joven en la cultura ibérica", en Marín, M. (coord.) *Jóvenes en la Historia. Mélanges de la Casa Velázquez* 34-1. Madrid: 151-174.
- COLOMINAS, J. 1944: "La necrópolis ibérica de Oliva (provincia de Valencia)". *Ampurias* VI: 155-160.
- CONDE BERDÓS, M.J. 1990: "Los *kalathoi* <sombrero de copa> de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia)", *Verdolay*, 2:149-160.
- CONDE BERDÓS, M^a J. 1998: "Estado actual de la investigación sobre la cerámica ibérica pintada de época plena y tardía". *Revista de Estudios Ibéricos* 3. Universidad Autónoma de Madrid: 299-336.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1950: *Excavaciones en el santuario ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia)*. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas 21, Madrid.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1972: "Tipología de la cerámica ibérica fina de <El Cigarralejo> Mula, Murcia". *Trabajos de Prehistoria* 29:125-188.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1977/78: "Ungüentarios cerámicos en el mundo ibérico. Aportación cronológica". *AEspA* 50-51: 389-404.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1981: "Las necrópolis peninsulares en la Baja Época de la Cultura Ibérica". *La Baja Época de la Cultura Ibérica* (Madrid 1979): 51-69.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1982: "Decoración extraordinaria de un vaso ibérico". *Homenaje a Sáenz de Burruaga*, Madrid: 287-296.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1983: "Una decoración excepcional en la cerámica ibérica". *Homenaje a Martín Almagro Basch III*, Madrid: 57-68.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1986: "La cerámica ibérica en el sureste y el 'hinterland' de Cartagena", en Mas García, J. (dir.) *Historia de Cartagena*, vol. III, Murcia: 353-367.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1987: *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia)*. *Bibliotheca Praehistorica Hispana XXIII*. Madrid.
- CUADRADO DÍAZ, E. 1990: "Un nuevo análisis de la crátera ibérica del desfile militar de El Cigarralejo". *Homenaje a Jerónimo Molina García*, Murcia: 131-134.

- CUADRADO DÍAZ, E. y QUESADA SANZ, F. 1989: "La cerámica ibérica fina de <El Cigarralejo> (Murcia): Estudio de cronología". *Verdolay* 1: 49-115.
- FUENTES ALBERO, M^a. M. 2006: "Propuesta de definición del estilo pictórico de la Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penaguila, Alicante)". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 15: 29-74.
- FUENTES ALBERO, M^a. M. 2018: *Cerámica ibérica con decoración compleja del Bajo Aragón (ss. III-I a.C.). Caracterización de estilos y grupos decorativos*. SIP. Serie de Trabajos Varios 121. Valencia.
- FUENTES ALBERO M^a. M. y MATA PARREÑO, C. 2009. "Sociedad de los vivos, pensar por los muertos". *Saguntum* 41: 59-94.
- GARCÍA CANO, C. 2005: "Vaso romano con apliques". *Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. La colección permanente*, Murcia: 334-337.
- GARCÍA CANO, J.M. 1997: *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). I.- Las excavaciones y estudio analítico de los materiales*. Universidad de Murcia.
- GARCÍA CANO, J.M. 2005: "Vaso ibérico de los puñales y granadas". *Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. La colección permanente*. Murcia: 295
- GARCÍA CANO, J.M. y PAGE DEL POZO, V. 1990: "La necrópolis ibérica de Archena. Revisión de los materiales y nuevos hallazgos". *Verdolay*, 2:109-147.
- GARCÍA CANO, J. M. y PAGE DEL POZO, V. 2004: "Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia". *Monografías del museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo*, 1. Murcia.
- GARCÍA CANO, J.M., PAGE, V., GALLARDO, J., RAMOS, F., HERNÁNDEZ, E. y GIL, F. 2008: *El mundo funerario ibérico en el altiplano Jumilla-Yecla (Murcia): La necrópolis de "El Poblado" de Coimbra del Barranco Ancho. Investigaciones de 1995-2004. II.- Las incineraciones y ajuares funerarios*. Murcia.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J. 2006: "Totenismo del lobo, rituales de iniciación y cuevas santuario mediterráneas e ibéricas". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 25: 250-269.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J. y CHAPA BRUNET, T. 1993: "Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del carnassier en la religión ibérica". *Complutum* 4, Madrid: 169-174.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R.; CRESPO ROS, M.S. y FERNÁNDEZ MATALLANA, F. 1999: "Novedades del yacimiento del cerro de la Almagra". *XXIV Congreso Nacional de Arqueología* 4 (Cartagena 1997), Murcia: 239-244.
- DE GRIÑÓ, B. 1985: "La influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la Península Ibérica", en *Ceràmiques Gregues i Helenístiques a la Península Ibèrica* (Ampurias 1983) Barcelona: 151-167.
- IZQUIERDO PERAILE, I. 1997: "Granadas y adormideras en la cultura ibérica, el contexto del Mediterráneo antiguo". *Pyrenae* 28: 65-98.
- JORGE ARAGONESSES, M. 1969. "El vaso ibérico de Santa Catalina del Monte (Murcia)". *AEspA* 42: 200-204.
- LILLO CARPIO, P.A. 1981: *El poblamiento ibérico en Murcia*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.
- LILLO CARPIO, P. A. 1983: «Una aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los lobos de la Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia)». *XVI Congreso Arqueológico Nacional*: 769-788.
- LILLO CARPIO, P. A. 1989-1900. "Un vaso ibérico pintado de imitación clásica". *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 5-6: 137-142.
- LILLO CARPIO, P.A. 1993: *El poblado ibérico fortificado de Los Molinicos de Moratalla*. Murcia. Murcia.
- LÓPEZ MONDÉJAR, L. 2009: *La Bastitania ibérica y su integración en el mundo romano*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- LÓPEZ MONDÉJAR, L. 2012a: "Nuevas aportaciones al poblamiento ibérico y romano en el Noroeste murciano: Los Altiplanos de Archivel y Barranda". *Lucentum* 31:115-130.
- LÓPEZ MONDÉJAR, L. 2012b: "Poblamiento, sociedad y economía en el valle del Guadalentín: El Cerro del castillo de Lorca entre los siglos V a.C.-I d.C.". *Complutum* 23:145-163.
- MAESTRO ZALDIVAR, E.M. 1989: *Cerámica ibérica decorada con figuras humanas*. Zaragoza.
- MARÍN BAÑO, C. 1998 *La cerámica ibérica pintada de la muralla púnica de Cartagena*. Revista de Estudios Ibéricos III. Universidad Autónoma de Madrid: 245-298.

- MARÍN CEBALLOS, M.C. 1994: "Cetrería en el mundo ibérico" en Sáez, P. y Ordoñez, S. (eds.) *Homenaje al profesor Francisco Presedo*: 267-281.
- MARTÍN CAMINO, M. y ROLDÁN BERNAL, B. 1991: "Púnicos en Cartagena". *Revista de Arqueología* 24: 18-24.
- MORCILLO SÁNCHEZ, M.J. 2015: "Aproximación cronológica y geográfica del yacimiento de Bolvax", en Fernández Díaz, A. (ed. científica) *I Encuentro de jóvenes investigadores en Arqueología de la Región de Murcia: De la Arqueología prehistórica a la arqueología industrial*, Murcia: 103-144.
- NICOLÁS MASCARÓ, J.C. y CONDE BERDÓS, M.J. 1993: La cerámica ibérica pintada a les illes Balears i Pitiüses. *Col·lecció Recerca* 3. Menorca.
- NIETO GALLO, G. 1943-44: "La necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro. Verdolay (Murcia). Cuarta campaña de excavaciones". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* X, Valladolid: 165-175.
- NIETO GALLO, G. 1947: "La necrópolis hipánica del Cabecico del Tesoro. Verdolay (Murcia)". *Crónica del III Congreso de Arqueología del Sureste Español*. Murcia: 176-186.
- NORDSTRÖM, S. 1969-1973: *La céramique peinte de la Province d'Alicante*. (II Volúmenes), Estocolmo.
- OBERMAIER, H. y HEISS, C. 1929: "Iberische Prunk-Keramik von Elche-Archena Typus". *Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst*.
- OLMOS ROMERA, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste". *AEspa* 60: 21-42.
- OLMOS ROMERA, R. 1988/89: "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: El ejemplo de Elche". *Lucentum* 7/8:79-102.
- OLMOS ROMERA, R. 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura. Madrid.
- OLMOS ROMERA, R. 1998: "Naturaleza y poder en la imagen ibérica", en Aranegui Gasco, C. (coord.) *Los Iberos. Príncipes de Occidente*, Barcelona: 147-158.
- OLMOS ROMERA, R. (coord.) 1999: *Los iberos y sus imágenes. Las 2.000 imágenes más representativas del legado ibérico con su análisis e interpretación en el contexto mediterráneo*. Instituto de Historia CSIC, Micronet, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R., TORTOSA, T. E IGUÁCEL, P. 1992: "Catálogo". *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid: 33-167.
- PELEGRÍN GARCÍA, I. y MATILLA SEIQUER, G. 1985: "El cerro de la Almagra y Villaricos: Sobre el poblamiento urbano y su entorno en los siglos de la Antigüedad tardía". *Antigüedad y Cristianismo* 2: 281-302.
- PÉREZ BALLESTER, J. y GÓMEZ BELLARD, C. 2004: "Imitaciones de vasos plásticos en el mundo ibérico", en Olmos, R. y Rouillard, P. (eds.), *La vajilla ibérica de época helenística (siglos IV-III al cambio de Era*, Madrid: 31-47.
- PÉREZ BLASCO, M. 2014: *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.)*. Iconografía e Iconología. Tesis doctoral Universidad de Alicante.
- DE PRADA JUNQUERA, M. 2019: *La necrópolis ibérica de "El Cigarralejo (Mula, Murcia) Segunda Parte*. 2 Tomos.
- PIJOÁN, J. 1913: "El vas ibèrich d' Archene". *Anuari de l'Institut d'Etudis Catalans* IV: 685-686.
- QUESADA SANZ, F. 1989: *Armamento, guerra y sociedad en la necrópolis de "El Cabecico del Tesoro (Murcia, España)*, British Archaeological Report International Series 502, Oxford.
- SALMERÓN MARTÍNEZ, J. 2007: "El poblado ibérico romano de Bolvax". *4º Congreso Internacional Valle de Ricote: Despierta tus sentidos*: 199-209.
- RAMOS MARTÍNEZ, F. 2010: "Intervención arqueológica en la necrópolis ibérica del Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia)". *Seminario sobre Arqueología*. Museo Arqueológico de Murcia. Inédito.
- SÁNCHEZ MORAL, M^a E. 2016: "¿El nacimiento mítico de un linaje? Una nueva propuesta interpretativa de la "Diosa de los lobos" (Umbría de Salchite, Moratalla, Murcia)". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II*, 29, Madrid: 27-56.

- ROBLES MORENO, J. y FENOLL CASCALES, J. 2020: "Iconografía para el Mas Allá: El vaso de la tumba 128 de la necrópolis ibérica de Coimbra del Barranco Ancho, Jumilla, Murcia". *Recorridos por la Antigüedad. Actas del IV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo*, Murcia: 331-354.
- SÁNCHEZ MORAL, M.E. 2016: "¿El nacimiento mítico de un linaje? Una nueva propuesta interpretativa de la <Diosa de los lobos> (Umbría de Salchite, Moratalla, Murcia)". *Espacio Tiempo y Forma. Serie II*, nº 29: 27-56.
- SANTOS VELASCO, J.A. 2010: "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada". *Complutum* 21:145-168.
- SANTOS VELASCO, J.A. 2018: "Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada (siglos IV-I a.C.)". *Complutum* 29 (2): 361-386.
- SAN VALERO APARISI, J. y FLETCHER VALLS, D. 1947: *Primera campaña de excavaciones en el cabezo del Tío Pío (Archena)*. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas 13, Madrid.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1996. "Las primeras representaciones figuradas sobre la cerámica en la zona murciana", en Olmos, R. y Rouillard, P. (eds.), *Formes archaïques et arts ibériques*. Collection de la Casa de Velázquez 59, Madrid: 129-154.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1999 "Tras las huellas de dos recipientes ibéricos: El vaso de los guerreros de Archena y el vaso Cazorro", en Blánquez, J. y Roldán, L. (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*:167-171.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2003: "Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica de época helenística" en Tortosa, T. y Santos Velasco, J.A. (eds.), *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*. Biblioteca Itálica. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma 26: 167-182.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*. Anejos de AEspA, XXXVIII. Mérida.
- TORTOSA ROCAMORA, T. y SANTOS VELASCO, J.A. 1998: "Los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: Análisis tipológico e iconográfico". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XVI: 11-64.
- VV AA 1981: *La Baja época de la cultura ibérica*. Actas de la mesa Redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la AEAA. Madrid.
- VEGAS, M. 1973: *Cerámica común romana del Mediterráneo occidental*. Barcelona.
- YELO TEMPLADO A. 1993: "El yacimiento ibérico-romano de Bolvax (Cieza)". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-10:175-180.

BESTIARIO EN LAS CERÁMICAS IBÉRICAS DE LA *REGIO* CONTESTANIA (SIGLOS II-I A. C.)

CONSUELO MATA PARREÑO*

RESUMEN

Catálogo de animales reales e imaginarios representados sobre cerámicas ibéricas. Aproximación a su simbolismo teniendo en cuenta los contextos, así como las asociaciones y actitudes de los animales.

PALABRAS CLAVE

Animales reales, animales imaginarios, simbolismo, Edad del Hierro, Iberos.

SUMMARY

Catalog of real and imaginary animals represented on Iberian potteries. Approach to its symbolism taking into account the contexts, as well as the associations and attitudes of the animals.

KEY WORDS

Real animals, imaginary animals, symbolism, Iron Age, Iberian people.

Un bestiario es, en la literatura medieval, una colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos; en ocasiones, también se incluyen plantas y rocas. El bestiario más antiguo conocido es el *Physiologus*, escrito en griego por un autor anónimo del siglo II, del que se conocen múltiples versiones (Voisenet 2012: 197). En todas las obras conservadas de estas características, cada una de las imágenes solía ir acompañada de una lección moral.

Desde finales de los años 70 del siglo XX, Ricardo Olmos ha dedicado la mayor parte de su investigación al estudio de la mitología y la iconografía, primero del ámbito griego y más adelante del ibérico. Por ello, me ha parecido oportuno para este homenaje hacer una breve aproximación al bestiario con la intención de profundizar en la investigación sobre la iconografía ibérica.

* Universitat de València.

Después de haber colaborado en varios proyectos de investigación y dirigido uno de ellos dedicado a la fauna ibérica, tengo la convicción que los animales (también las plantas) son polisémicos según el sistema simbólico al que se atribuyan (aristocrático, funerario y religioso); en cada uno de ellos son transmisores de valores, ideales y creencias, cambiantes en el tiempo y en el espacio (Mata 2014: 225; Voisenet 2012). Ante la ausencia del código iconográfico ibérico, no siempre llegamos a saber qué nos cuentan las imágenes pero a través de su identificación zoológica, cronología, geografía, soporte y contexto, se puede contribuir a su significado.

1. LÍMITES Y LIMITACIONES

De acuerdo con la temática elegida por los organizadores de este homenaje, se recopilarán los animales identificados sobre cerámicas pintadas (ss. II- I a. C.) de las actuales provincias de Alicante, Murcia, este de Albacete y sur de Valencia, es decir, a grandes rasgos lo que se identifica con la *regio* Contestania en sentido amplio (Abad 2005: 12) (Fig. 1). No se han tenido en cuenta las cerámicas encontradas fuera de los límites aceptados para esta *regio*, ya que constituyen importaciones y apenas aportan nueva información.

El número de yacimientos considerados es de 21, alguno de los cuáles ha proporcionado cerámicas en varios contextos (Fig. 2). Dentro de este conjunto se individualiza una zona nuclear donde se concentra la mayor parte de los hallazgos cerámicos así como los más homogéneos (L'Alcúdia, El Monastil, el Tossal de les Basses, Lucentum/Tossal de Manises, Tossal de la Cala o Polop y Poble Nou) (Fig. 1).

Algunos de estos yacimientos o bien se conocen de antiguo, o bien carecen de publicaciones extensas y detalladas, lo que dificulta tener un contexto y una cronología precisos. Por ello, en este trabajo se tendrá en cuenta sólo el tipo de yacimiento, siendo conscientes que estas decoraciones figuradas no pertenecen a la cotidianidad sino a ámbitos especiales dentro de cada lugar, como se ha podido analizar en Edeta/Tossal de Sant Miquel (Llíria, València) (Mata 1997 y 2017).

El registro arqueológico está mostrando que se trata de unas decoraciones vinculadas ante todo al sistema simbólico aristocrático puesto que son los lugares de hábitat donde se concentran la mayoría de las piezas. Le sigue el sistema funerario y es totalmente anecdótico el religioso (Fig. 2). Todo ello no es óbice para considerar que, dentro de un asentamiento, el lugar donde estuvieran depositadas estas piezas fuera un espacio cultural. Hoy por hoy, con los datos disponibles no es posible llegar a esa precisión.

Los soportes utilizados presentan, casi todos, una amplia superficie para plasmar las imágenes (Fig. 3). Los tipos más comunes, sin ánimo de exhaustividad, son: las tinajas, con y sin hombro; los *kalathoi* y *lebetes* de todos los tamaños pero, sobre todo, grandes; los jarros de boca trilobulada y circular; las tinajillas con y sin hombro; los platos, escudillas y cuencos. Los cuatro primeros tipos coinciden con el repertorio de Edeta/Tossal de Sant Miquel (Mata 1997: figs. 1.9 y 1.14).

Los tipos minoritarios son de tamaño mediano y pequeño, como el caliciforme, el *kernos*, el *pyxis*, la botellita y las imitaciones de formas clásicas.

En cuanto a la funcionalidad, hay vajilla de mesa (jarros, platos, escudillas, cuencos y escasos caliciformes), recipientes de almacén de varios tamaños (tinajas, tinajillas, *kalathoi*, *lebetes*) y pocos tipos vinculados a actividades culturales o personales de carácter cosmético (*pyxis*, *kernos*, botellita).

Los contextos conocidos apenas permiten precisar el uso que se hizo de todos los recipientes, pero sí que se puede afirmar que no existen tipos utilizados exclusivamente en ambiente doméstico, funerario o religioso.

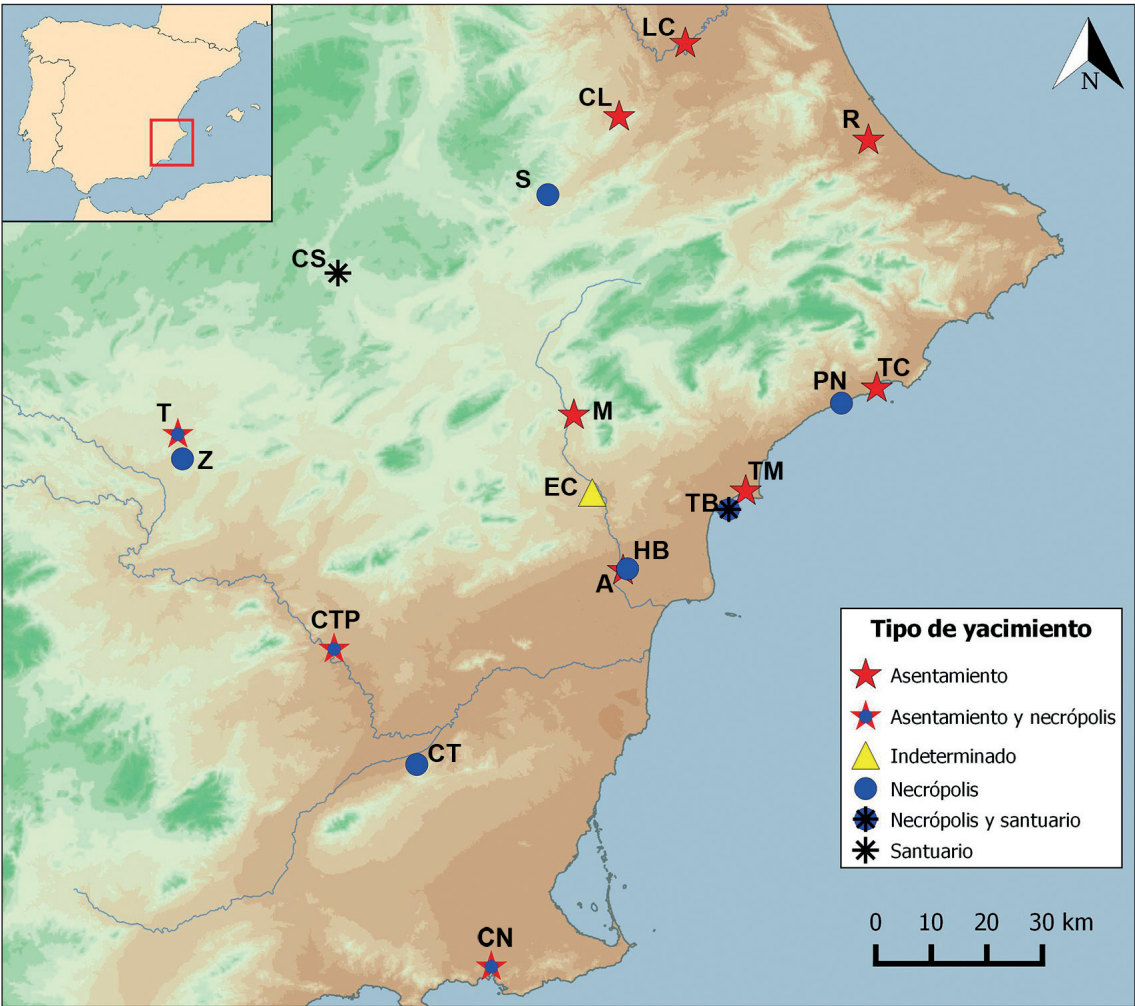


Fig. 1: Yacimientos tratados en el texto: LC: La Coroneta (Rotglà i Corberà, València); CL: Cerro Lucena (Enguera, València); S: Corral de Saus (Moixent, València); R: El Rabat (Rafelcofer, València); CS: Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete); TC: Tossal de la Cala o Polop (Benidorm, Alacant); PN: Poble Nou (La Vila Joiosa, Alacant); M: El Monastil (Elda, Alacant); TM: Lucentum/Tossal de Manises (Alacant); TB: Tossal de les Basses (Alacant); EC: El Campet (Novelda, Alacant); A: L'Alcúdia (Elx, Alacant); HB: Hacienda Botella (Elx, Alacant); T: El Tolmo (Minateda, Albacete); Z: Zama (Hellín, Albacete); CTP: Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia); CT: El Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia); CN: Carthago Nova (Cartagena, Murcia).

Contexto	Alicante	E. Albacete	Murcia	S. València	Total
Hàbitat	5	1	3	3	12
Necrópolis	3	1	3	1	8
Lugar culto	1	1			2
Indeterminado	2				2
TOTAL	11	3	6	4	24

Fig. 2: Contextos de las cerámicas con animales por provincias.

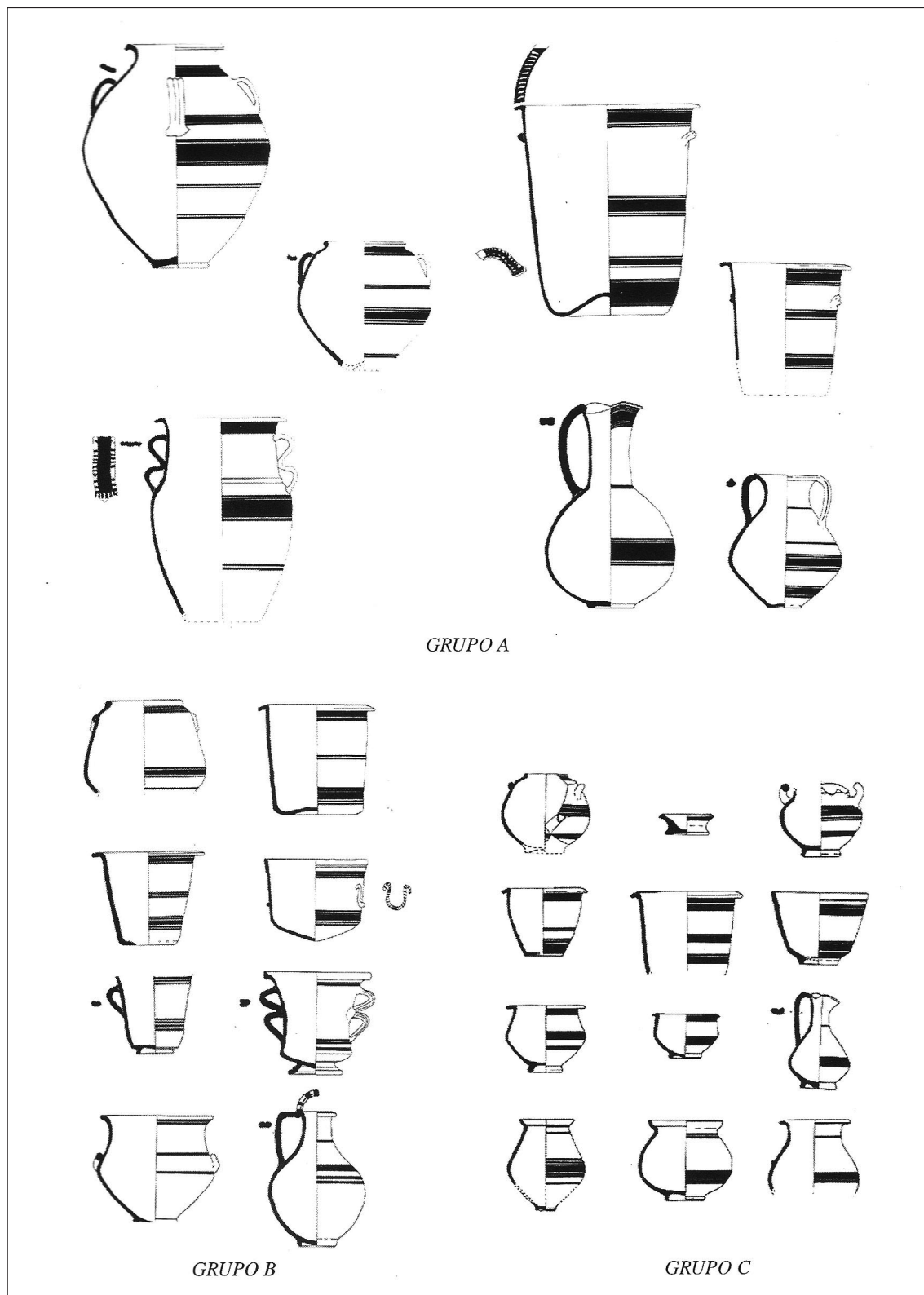


Fig. 3: Tipos de la cerámica de L'Alcúdia (Elx) (Tortosa 2006: lám. I).

2. EL BESTIARIO CONTESTANO

Este catálogo de animales sobre cerámica se ha hecho teniendo en cuenta su presencia en cada recipiente y no su número en cada uno de ellos; las imágenes incompletas de difícil clasificación no se han incluido (por ej. carnívoro, cuadrúpedo); y los diferentes estilos y grupos pictóricos (Tortosa 2006) sólo se tendrán en cuenta cuando se consideren relevantes para el objetivo propuesto. Para su descripción se sigue un orden decreciente, siempre teniendo en cuenta que las cifras hacen referencia al número mínimo de individuos (NMI) (Fig. 4). Los datos se han tomado de la página www.florayfaunaiberica.org en el momento de escribir estas líneas (enero de 2020). Remitimos a las personas interesadas a consultar la página, ya que su contenido se actualiza periódicamente.

1.- Ave. El ave (indeterminada) es, con diferencia, el animal más representado en la cerámica contestana. Tiene una importante variedad de imágenes: cuerpo entero y busto; cuello grueso y fino, corto y largo; pico largo y corto; una o dos alas expaladas; patas visibles o no (Figs. 5, 1; 6, 1-3; 7, 2; 8, 4 y 10, 3). Todos estos atributos impiden considerarlas de la misma especie, aunque tampoco es posible hacer una clasificación taxonómica precisa. En muchos casos, constituye el motivo principal de la decoración, ocupando uno o ambos lados del recipiente; se puede acompañar -o no- de motivos vegetales u otros animales (Figs. 5, 1; 6, 3). Con menos frecuencia están incluidas en narraciones simples o complejas en las que aparecen hombres y sólo en una tinaja están asociadas inequívocamente a una mujer¹ (Ramos Folqués 1990: lám. 80, 4 y fig. 133, 1) (Fig. 6, 1 y 2).

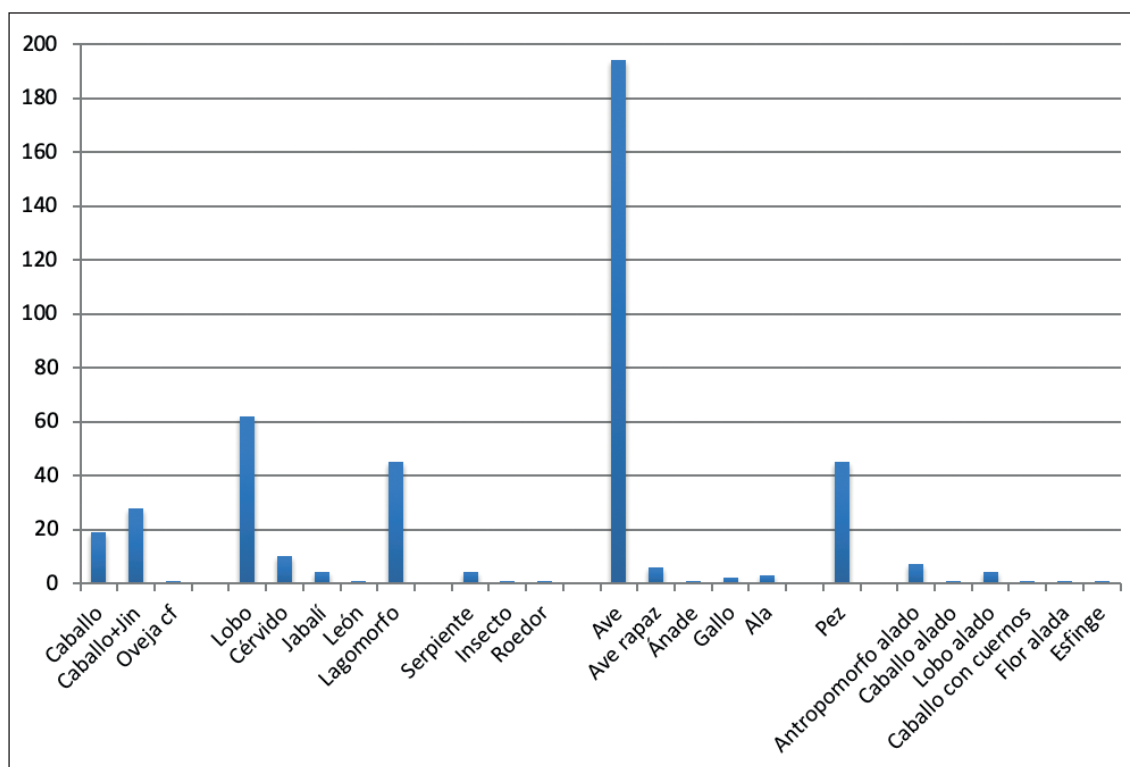


Fig. 4: Animales reales y seres fantásticos en la cerámica contestana (NMI). Datos procedentes de www.florayfaunaiberica.org (Enero de 2020).

¹ O varias mujeres, pues a la izquierda de la figura completa se puede ver la mano de otra imagen.

La mayoría se han encontrado en asentamientos (>150), en menor medida en necrópolis (20) y son anecdóticas en lugares de culto (3). L'Alcúdia es el lugar con mayor número de aves (un centenar) (Fig. 4). Y sobre cerámica ibérica en general, la Contestania concentra también el número más significativo.

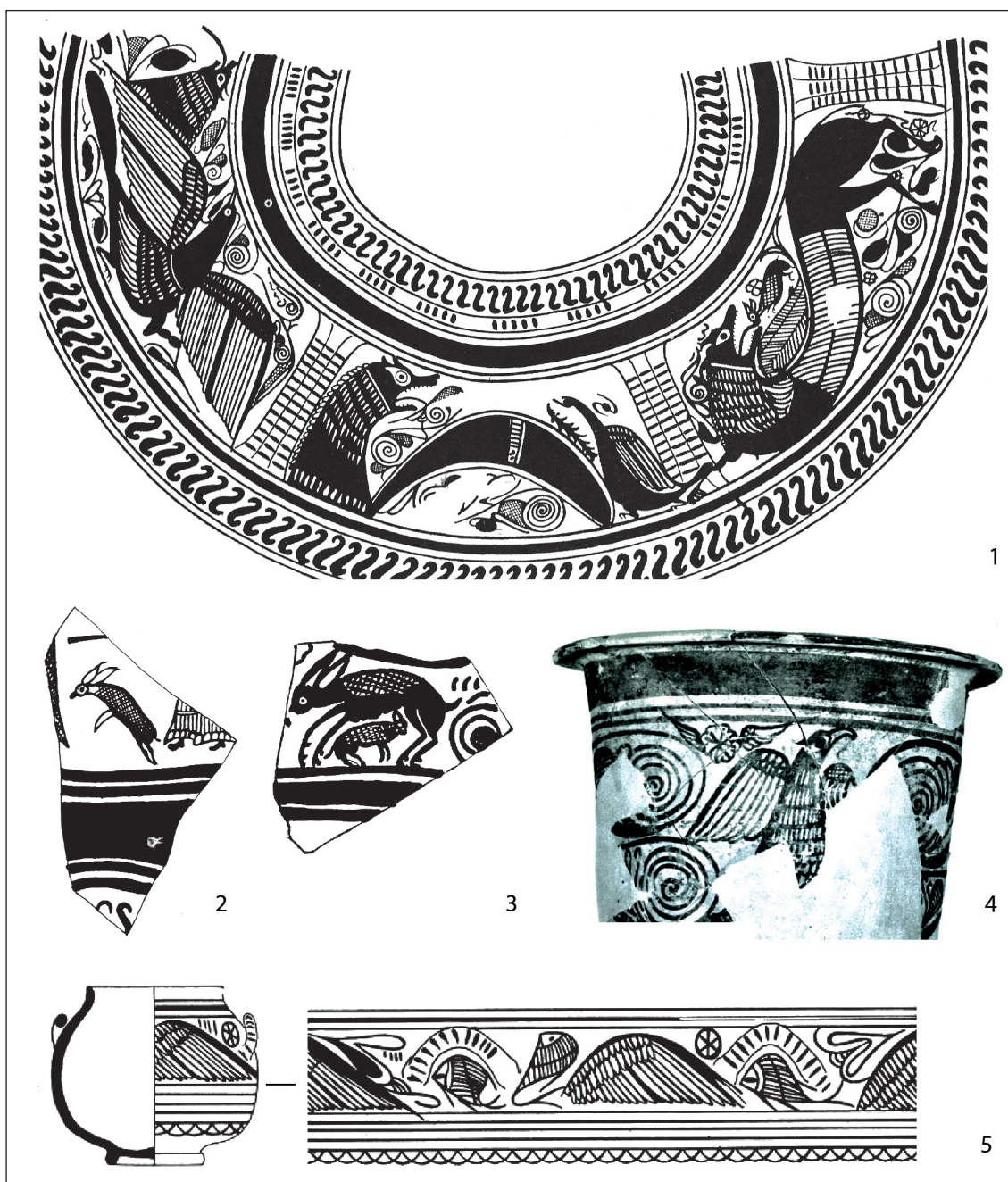


Fig. 5: 1, Desarrollo del friso principal de una tinaja de L'Alcúdia (Elx), de la llamada tienda del alfarero; en él se pueden ver dos tipos de aves y de lobos (Sala 1992: figs. 13 y 73); 2, Fragmento cerámico de L'Alcúdia (Elx) con lagomorfo entre dos mujeres (Ramos Folqués 1990: fig. 96); 3, Fragmento cerámico de L'Alcúdia (Elx) con lagomorfo hembra amamantando al gazapo (Ramos Folqués 1990: fig. 96); 4, *Kalathos* de la llamada tienda del alfarero de L'Alcúdia (Elx) con ave rapaz y flor alada (Ramos Folqués 1990: fig. 54); 5, Tinajilla de Bolvax (Cieza) con peces y alas (Lillo 1981: 286). Diferentes escalas.



Fig. 6: 1, Detalle de tinaja de L'Alcúdia (Elx) con figura femenina frontal rodeada de aves, peces, lagomorfo y vegetación; a la izquierda se ve una mano de otra figura (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 2, Fragmento cerámico de El Monastil (Elda) con caballo, hombre y ave (Archivo Museo Arqueológico de Elda); 3, Caliciforme de Corral de Saus (Moixent) (MUPREVA) (Fotografía E. Collado); 4, Parte superior de tinaja de L'Alcúdia (Elx) con escena de enfrentamiento entre hombre y lobo (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 5, Detalle de *lágynos* de Lucentum/Tossal de Manises (Alacant) con jinete acosado por lobos (Archivo MARQ); 6, Fragmento cerámico de L'Alcúdia (Elx) en cuyo registro superior hay hombres con palmas en las manos alternando con lagomorfos; en el registro inferior, se aprecia un ciervo y la parte trasera de otro cuadrúpedo (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 7, Detalle de friso superior de tinaja de L'Alcúdia (Elx) con lagomorfo acercándose amistosamente a un lobo (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado). Diferentes escalas.

Sobre estas aves se ha dicho que se asocian a las mujeres, que representan a la divinidad cuando no son la propia divinidad, la fecundidad y la naturaleza. Difícil descartar alguna de estas interpretaciones e igual de difícil es aceptarlas.

Para empezar a aclarar el panorama, y a falta de otros datos, convendría analizar si hay contextos donde predomine algún tipo de ave. En las necrópolis, las aves mayoritarias son las de alas expandidas, protagonistas de la decoración, en busto o cuerpo entero (Fig. 6, 3); en algún caso, comparten protagonismo con el ciervo, otras aves o peces (El Tolmo, Poble Nou y Tossal de les Basses) (Fig. 7, 2); las cerámicas depositadas en lugares culturales muestran un panorama semejante (Tossal de les Basses y Cerro de los Santos).

En los asentamientos, están todas las variantes pero, significativamente, sólo aquí se encuentran asociadas a seres humanos. En estos casos, suelen formar parte del paisaje que rodea al jinete o a una o varias mujeres en L'Alcúdia, El Monastil y Lucentum/Tossal de Manises (Fig. 6, 1 y 2).

2.- Lobo. Las imágenes de este carnívoro son bastante inequívocas cuyos rasgos permiten su clasificación incluso cuando están incompletas. La variedad de representación es similar a la de las aves: cuerpo entero sinuoso y busto; cabeza vuelta hacia atrás o no; boca abierta, dientes y lengua larga; cola fina y larga; pelo erizado y costillares marcados. Como las aves, pueden constituir el motivo principal de la decoración; y en muchos casos comparten protagonismo con el ave, situándose en el lado opuesto; también aparecen en escenas complejas con otros animales y vegetales (Fig. 5, 1); y, en alguna ocasión, con los hombres.

La mayoría se han encontrado en asentamientos (50), después en necrópolis (6) y sólo un caso en un lugar cultural. La cerámica contestana es la que tiene más imágenes de lobos de todo el mundo ibérico (Mata 2014: 126-127) y, como las aves, es L'Alcúdia el lugar con más ejemplares.

La actitud del lobo en cualquier imagen determina lo que significaba para los iberos. Siempre se representa con aspecto fiero y agresivo; cuando ocupa el panel opuesto al ave, se está confrontando la naturaleza y la vida doméstica; con otros animales, a pesar de su aspecto, no se muestra en actitud agresiva (Figs. 5, 1; 6, 7). En cambio, para los hombres es la alimaña a batir, mostrando valor y heroicidad. Así se representa también en otros soportes. En las cerámicas contestanas de L'Alcúdia y Lucentum/Tossal de Manises lo vemos tanto enfrentándose a un hombre como acosando, en jauría, a un jinete (Mata y Soria 2012; Verdú 2017) (Fig. 6, 4 y 5).

Es, sin duda, un animal totémico del sistema simbólico aristocrático, cuyos restos orgánicos están ausentes del registro arqueológico.

3.- Lagomorfo. La liebre y el conejo son difíciles de diferenciar a nivel iconográfico, por lo que la utilización del genérico es más adecuada. Es un animal casi exclusivo de la cerámica contestana y, concretamente, de la zona nuclear (L'Alcúdia, Lucentum/Tossal de Manises y El Monastil). Su forma de representación es bastante homogénea: hocico apuntado y/o terminado en un punto; orejas largas; cola corta; cuerpo reticulado. Rara vez es protagonista de la escena y casi siempre hay más de un ejemplar; interactúa entre sí y con otros animales, hombres y mujeres (Figs. 5, 1-3; 6, 1, 6 y 7; 9, 6; 10, 3). Todos se han encontrado en asentamientos.

Dada la fecundidad de estos animales, parece obligado suponer que simbolizan la fertilidad pero las fuentes clásicas también destacan su capacidad depredadora de los campos (Plinio NH VIII 226). Las imágenes, sin embargo, no son demasiado explícitas: cuando está con otros animales, es abundante,

rellena huecos (Fig. 10, 3), se acerca sin temor al lobo (Fig. 6, 7) o participa de la acción como uno más (Fig. 9, 6); con los seres humanos aparece integrado en el paisaje natural.

En tres fragmentos cerámicos de L'Alcúdia se pueden relacionar con la fertilidad. En dos, forman parte de un cortejo en el que alternan con la figura humana: en un caso son hombres con palmas en las manos y en otro, mujeres (Figs. 5, 2 y 6, 6); en el tercer fragmento se puede ver a una coneja amamantando a su cría (Fig. 5, 3).

Como presa de caza sólo se conoce en un altorrelieve de Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén) y en una cerámica de El Castilillo (Alloza, Teruel) (Mata 2014: 173, figs. 55 y 56). En cambio, los restos orgánicos se documentan en bastantes asentamientos durante toda la época ibérica como indicio de su consumo doméstico, así como en algún depósito cultural.

4.- Pez. Tiene una presencia similar al lagomorfo (Fig. 4). Es mayoritario en asentamientos, hay algunos en necrópolis y es anecdótico en lugares culturales. Es fácil de reconocerlo porque tiene los atributos básicos para su identificación: aleta caudal; aletas dorsales y ventrales; ojo y boca apuntada; a veces incluso se indican las escamas y la espina central; el tronco adquiere formas variadas. A pesar de ello no es fácil clasificarlos taxonómicamente. Lo habitual es que acompañen a otros animales, vegetales y seres humanos fuera de su medio natural, pero en algunas ocasiones son los protagonistas tanto en el medio acuático como fuera del mismo (Figs. 5, 5; 6, 1; 7, 1-2, 4 y 6; 9, 6).

Los contextos y las piezas no aportan demasiada luz al posible significado de los peces. Hace unos años se propuso que los platos de peces pudieran tener un significado funerario como en Italia (Aranegui 1996) pero, en la cronología que nos ocupa, sólo se ha encontrado un plato en la necrópolis de Corral de Saus (Izquierdo 2000: fig. 114). Sí que hay peces en ésta y otras necrópolis pero sobre tinajillas y *kalathoi* (Cabecico del Tesoro y Poble Nou) (Fig. 7, 1-2 y 4). La mayoría de los peces están acompañados de otros animales terrestres, aves y vegetales, en contextos de hábitat, incluso en los platos de Tossal de la Cala o Polop y L'Alcúdia (Tarradell 1985: fig. 3; Ramos Folqués 1990: lám. 53, 9; Mata 2014: fig. 176).

Los restos orgánicos documentados son escasos ya que son frágiles y su recuperación depende de haber realizado un adecuado protocolo de flotación de sedimentos durante las campañas de excavación.

5.- Caballo. Este animal emblemático de los Iberos en cualquier lugar, época y soporte (Mata 2014: 46-48 y 204-207) no tiene una presencia tan destacada en la cerámica contestana (Fig. 4). Es fácil de identificar taxonómicamente por los rasgos anatómicos: cola larga; cascos; crin y cabeza con orejas puntiagudas; en algunas imágenes se indica el sexo masculino (Fig. 7, 5). Los contextos mayoritarios son los asentamientos, seguidos a bastante distancia de las necrópolis y apenas hay en lugares de culto.

La imagen más numerosa es la asociada al jinete masculino que puede haber desmontado (Fig. 6, 2); en estos casos lleva arreos y participa en escenas, como co-protagonista, de enfrentamientos, desfiles y cacerías de jabalí (Figs. 6, 5; 7, 5; 9, 3 y 5).

El caballo también puede no llevar arreos y acompañar a otros animales silvestres en un ambiente natural con o sin violencia aparente. Se puede considerar que no ha sido domado todavía, actividad ilustrada en un *lebes* de Edeta/Tossal de Sant Miquel (Llíria) (Mata 2014: figs. 275 y 328). En este *lebes* las acciones realizadas por los hombres tienen su opuesto en el ataque de una manada de lobos a unos jabalíes (cultura *vs* naturaleza).



Fig. 7: 1, *Kalathos* de la tumba 59 de Poble Nou (La Vila Joiosa) con pez en metopa (Fotografía Archivo Vilamuseu); 2, Desarrollo de la decoración del *kalathos* anterior (Pérez Blasco 2011: fig. 8); 3, *Kalathos* de El Monastil (Elda) con hombre, lobo y cuartos traseros de un caballo (Archivo Museo Arqueológico de Elda); 4, *Kalathos* de sepultura 267 de Cabecico del Tesoro (Verdolay) con pez entre motivos vegetales (Museo Arqueológico de Murcia) (Fotografía E. Collado); 5, Tinaja de L'Alcúdia (Elx) con hombre encapuchado llevando de las riendas a su caballo (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 6, Pequeño *lebes* de L'Alcúdia (Elx) con friso en el que se alternan ánades y peces (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 7, Imitación de crátera de El Tolmo (Minateda) con ciervo (Museo de Albacete) (Fotografía E. Collado); 8, Detalle de tinaja de Tossal de les Basses (Alacant) con ciervo (Archivo COPHIAM); 9, Detalle de *lágynos* de Lucentum /Tossal de Manises (Alacant) con cierva (Archivo MARQ); 10, Fragmento de Cerro Lucena (Enguera) con caballo y cervatillo (Museo Arqueológico de Enguera) (Fotografía E. Collado). Diferentes escalas.

En un *kalathos* de El Monastil se intuye un programa similar al de este *lebes*. De izquierda a derecha se ve un hombre a pie con una fusta en la mano izquierda, dando la espalda a un lobo que persigue a un caballo sin arreos, que corre hacia la derecha (Fig. 7, 3). En la parte que falta ¿pudo haber un caballo delante del hombre como en Edeta/Tossal de Sant Miquel?

En consecuencia, el caballo pertenece al sistema simbólico aristocrático; y, como montura, se relaciona exclusivamente con el hombre, al que simboliza.

Los restos orgánicos no son muy abundantes y están indicando que el caballo es un animal apenas consumido. En algún caso, recibe un tratamiento ritual al enterrarlo completo o alguna de sus partes (Mata 2014: 35-36).

6.- Seres alados. La cerámica contestana concentra la mayor cantidad y variedad de seres alados. Las alas confieren la capacidad de volar y, en consecuencia, la posibilidad de transitar entre el mundo terrenal y el aéreo, entre lo humano y lo divino; son seres liminales que pertenecen, por tanto, al sistema simbólico religioso. A pesar de ello, casi todas estas imágenes se han encontrado en asentamientos aunque, como ya se ha indicado en varias ocasiones, en pocos casos se conocen los lugares exactos de hallazgo. Suelen ser protagonistas de la escena u ocupan un lugar destacado; interactúan con otros animales reales o imaginarios. Se conocen varios tipos de seres alados:

6.1.- Antropomorfo alado. Las representaciones pueden ser de cuerpo entero, cabezas y bustos; de perfil o de frente; las alas explayadas a ambos lados (Figs. 8 y 9, 1 y 2). De cuerpo entero llevan traje talar, razón por la cual se han identificado como femeninas, pero no existen rasgos anatómicos para decantarse por un sexo u otro. Mi propuesta es que, como seres sobrenaturales, son asexuados en términos humanos. Todos se han encontrado en L'Alcúdia, excepto una figura en un *kalathos* de Elche de la Sierra, que no se ha considerado en este trabajo (Eiroa 1986).

El *cantharus* con rostro frontal alado de L'Alcúdia se ha podido determinar que formaba parte de un depósito votivo o fundacional (Ronda y Tendero 2015) (Fig. 9, 1).

6.2. Lobo alado. Se puede afirmar que es una creación exclusivamente contestana. El código de representación es el mismo que para el lobo, es decir, cuerpo entero sinuoso o torso; fauces abiertas y lengua; pelo erizado; costillar marcado (Fig. 8, 6). Los escasos hallazgos se han hecho en asentamientos.

6.3. Caballo alado. Sólo hay un ejemplo bien identificado en L'Alcúdia en el que un torso de antropomorfo alado, de frente, coge por las riendas a sendos prótomos de caballo alado (Fig. 8, 3). Se trata de una composición sobre cerámica igual que los relieves en piedra de las divinidades entre caballos (Marín y Padilla 1997). Según los autores, se interpretan como divinidades protectoras o dominadoras de los caballos.

6.4. Flor alada. Dada la cantidad de seres alados que hay en la cerámica contestana, parece interesante destacar la existencia de, al menos, una flor con alas a ambos lados. Se trata de una flor vista cenitalmente, dicotiledónea de ocho pétalos, situada detrás de un ave rapaz y otros motivos vegetales, sobre un *kalathos* de la llamada tienda del alfarero (Ramos Folqués 1990: lám. 54; Sala 1992: 30, fig. 8, E-72) (Fig. 5, 4). Otras flores similares muestran dos trazos sinuosos opuestos, pero sin llegar a convertirse en alas como en este ejemplo.

7.- Ciervo. El ciervo está presente en las cerámicas contestanas junto con otros animales en un ambiente natural. Es decir, frente a lo que sucede en otros ámbitos geográficos y cronologías, no es una

presa de caza preferente; casi nunca es protagonista. Sólo el cervatillo de Cerro Lucena puede considerarse una presa pues está delante de un caballo enjaezado (Fig. 7, 10).



Fig. 8: 1, Detalle de tinaja de L'Alcúdia (Elx) con antropomorfo alado de cuerpo entero (Archivo MAHE); 2, Detalle de *lebes* de L'Alcúdia (Elx) con cabeza de perfil, alada (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 3, Detalle de tinaja de L'Alcúdia (Elx) con antropomorfo alado de frente entre caballos alados (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 4, Parte superior de jarro de L'Alcúdia (Elx) con antropomorfo alado, aves y, en la parte inferior izquierda, posible cordero (Archivo MAHE); 5, *Kalathos* de L'Alcúdia (Elx) con busto alado de perfil y palmas en las manos (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 6, Detalle de orza del Cabezo del Tío Pío (Archena) con busto de lobo alado (MAC-Barcelona) (Fotografía E. Collado).

Mayoritariamente está en contextos domésticos, seguidos del funerario y un ejemplo en lugar cultural. La imagen más abundante es la del ciervo macho pero también hay una cierva en Lucentum/Tossal de Manises y un cervatillo en Cerro Lucena (Verdú y Olcina 2012; Verdú 2019; Mata 2014: 19) (Figs. 6, 6 y 7, 7-10).

Los restos orgánicos son abundantes en los yacimientos y muestran tanto su consumo cárnico como el aprovechamiento de sus huesos y astas para hacer útiles y objetos variados. Las astas proceden tanto de animales cazados como de recolección.

8.- Ave rapaz diurna. Dentro del amplio abanico de imágenes de aves, es posible catalogar algunas como rapaces diurnas por su cabeza redondeada y pequeña con un pico corto y curvado. Un análisis detallado de todas las aves serviría, sin duda, para aumentar su número. Suelen aparecer con otras aves y animales, sin actitud agresiva (Fig. 5, 4); sólo en dos casos está asociada a un hombre: en el *pyxis* de Bolvax



Fig. 9: 1, *Cantharus* de L'Alcúdia (Elx) con rostro frontal alado y aves en la parte superior (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 2, *Cantharus* de L'Alcúdia (Elx) con dos serpientes entrelazadas entre dos rostros de perfil (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 3, Fragmento de L'Alcúdia (Elx) con escena de caza de jabalí (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 4, Tinaja de la necrópolis de Zama (Hellín) con león y palmera (Museo de Albacete) (Fotografía E. Collado); 5, *Pyxis* de Bolvax (Cieza) con friso de jinetes y rapaz (Museo de Siyasa) (Fotografía E. Collado); 6, Friso de *kalathos* de Lucentum/Tossal de Manises (Alacant) con peces y lagomorfos rodeando a un gallo; a la izquierda, parte superior e inferior, se pueden ver sendas serpientes (Archivo MARQ).

vuela tras un jinete, que se ha interpretado, no sin dudas, como un ave de cetrería (Fig. 9, 5); y en una tinaja de L'Alcúdia está incluida en la escena de un personaje encapuchado que lleva de las riendas a su caballo (Fig. 7, 5).

Al tratarse de aves diurnas, uno de sus posibles significados es indicar que la escena se desarrolla durante el día. En las cerámicas de Edeta/Tossal de Sant Miquel (Llíria) y en las del bajo Aragón hay tanto rapaces diurnas como nocturnas (Mata 2014: 60-66).

Los restos orgánicos son raros, destacando alguna pieza realizada sobre hueso de rapaz (Mata 2014: 117, fig. 200).

9.- Jabalí. El jabalí es muy escaso en el ámbito contestano. En Tossal de la Cala o Polop y L'Alcúdia es la presa de un cazador a caballo (Fig. 9, 3); en un plato de L'Alcúdia va a la carrera con otros animales (Mata 2014: figs. 273 y 283); y en la necrópolis de Corral de Saus se desconoce la escena, aunque va acompañado de varias aves (Izquierdo 2000: fig. 117, 1 y 2). En otros ámbitos y cronologías siempre es la víctima de un jinete o manada de lobos. Por tanto, pertenece al sistema aristocrático y, como el lobo, es un animal peligroso a batir por los hombres.

Los restos orgánicos están presentes en el registro indicando que eran cazados para consumirlos, pero también como un símbolo de valor ya que, a veces, sólo se encuentran los caninos tanto con modificaciones antrópicas como sin ellas (Mata 2014: 119).

10.- Serpiente. En cerámica sólo se representa durante los siglos II-I a. C. en el Bajo Aragón y en L'Alcúdia. Excepto en un caso, está acompañada de otros animales silvestres y elementos vegetales, por lo que se encuentran en un ambiente natural (Fig. 9, 6).

En el *cantharus* de L'Alcúdia, ya citado, hay dos serpientes con cresta y barba entrelazadas entre dos rostros masculinos de perfil. Ronda y Tendero (2015: 266) las consideran espíritus o *genii* de los antepasados muertos (Fig. 9, 2). Son, en cualquier caso, imágenes ajenas a la simbología ibera.

Apenas se han encontrado restos orgánicos de ofidios, cuya aparición en el registro debe considerarse como casual o postdeposicional.

11.- Ala. En algunas cerámicas contestanas se pueden encontrar alas sin relación anatómica con un ave o un ser fantástico. Puede estar rodeada de otros animales pero también ser la imagen principal, como en una tinajilla de Bolvax (Lillo 1981: 286) (Fig. 5, 5).

12.- Gallo. Esta ave doméstica es muy fácil de identificar cuando está completa pues las imágenes recogen perfectamente la cresta. En un *kalathos* de Lucentum/Tossal de Manises aparece rodeado de animales silvestres (Fig. 9, 6). Las imágenes son tan escasas que es difícil aportar un significado a las mismas (Fig. 4).

Los restos orgánicos de *Gallus domesticus* no son abundantes pero se reconocen tanto machos como hembras, adultos y jóvenes; incluso se han recogido cáscaras de huevo en tumbas y depósitos culturales (Mata 2014: 57).

13.- León. El león es un animal exótico para los iberos, con una presencia importante en la escultura funeraria. En cerámica sólo se conoce la tinaja de la necrópolis de Zama, confirmando el carácter funerario de este animal (Fig. 9, 4).



Fig. 10: 1 y 2, Tinajilla de la necrópolis de Corral de Saus (Moixent) con hombre enfrentado a una esfinge (MUPREVA) (Fotografía E. Collado); 3 y 4, *Lebes* de l'Alcúdia (Elx) con dos posibles caballos con cuernos (FUIA La Alcudia) (Fotografía E. Collado); 5, Tinajilla de Lucentum/Tossal de Manises (Alacant) con posible roedor (Archivo MARQ); 6, En la misma tinajilla, posible insecto volador (Archivo MARQ).

14.- Esfinge. En una tinajilla de Corral de Saus hay una esfinge en cada una de las caras: rostro humano, garras de felino, cola larga y alas explayadas; una de ellas tiene genitales masculinos. En ambas escenas, está rodeada de elementos vegetales y se enfrenta a un hombre armado que finalmente le clava su lanza. El simbolismo funerario de la esfinge parece evidente pero aquí se entrelaza con el sistema aristocrático al destacar el valor del hombre y su victoria sobre este ser monstruoso (Fig. 10, 1 y 2).

15.- Otros. Completan el Bestiario contestano cinco animales cuya identificación tiene que ser corroborada.

15.1.- En L'Alcúdia, en el cuello de un jarro, y junto a un antropomorfo alado, hay un posible cordero (Ramos Folqués 1990: fig. 119, 1) (Fig. 8, 4). El reticulado del cuerpo y su actitud se asemejan al lagomorfo, pero se separa del mismo por carecer de las características patas y orejas largas. Las ovejas están presentes

entre los restos orgánicos y, en menor medida, en imágenes. En éstas hay, ante todo, carneros (Mata 2014: 10-14).

15.2.- En el mismo yacimiento, hay un *lebes* pequeño en cuyo friso principal se alternan dos aves con varios peces. Estas aves, de cuerpo entero, no tienen las patas dibujadas; al estar apoyadas sobre la banda entre líneas de la base del friso, dan la impresión de estar sobre el agua (Ramos Folqués 1990: fig. 74, 2) (Fig. 7, 6). Las anátidas, además de representarse en piezas metálicas y monedas, también se han identificado a través de los restos orgánicos (Mata 2014: 66-68).

15.3.- En un gran *lebes*, también de L'Alcúdia, se pueden ver dos animales con los rasgos propios de un caballo, de cuya cabeza, a ambos lados de las orejas, surge un par de cuernos ondulados (Ramos Folqués 1990: fig. 102); uno de ellos sólo conserva parte de la cabeza. Ambos están rodeados de aves y lagomorfos (Fig. 10, 3 y 4).

15.4.- En una tinaja de Lucentum/Tossal de Manises, entre aves, lagomorfos y cuadrúpedos, hay un pequeño animal con dos alas, cuerpo fino, cabeza redonda y pico corto que podría tratarse de un insecto volador (Fig. 10, 6) (Tortosa 2006). Moscas y abejas se han identificado en objetos metálicos y monedas (Mata 2014: 87).

15.5.- Y en la cara opuesta de la misma, debajo de un ave de alas expaladas, hay un posible roedor: cabeza pequeña con un gran ojo redondo, hocico y patas cortas, cola larga y fina (Fig. 10, 5) (Tortosa 2006). Restos orgánicos de roedores se han encontrado en varios yacimientos ibéricos cuya presencia se explica por ser especies que se alimentan de la basura o los alimentos almacenados, y otras son de carácter postdeposicional (Mata 2014: 81).

3. ALGUNAS CONCLUSIONES

La fauna que conocieron y explotaron los iberos es amplia y variada, pero no toda ella mereció ser representada en cualquier momento, lugar y soporte. Una regla parece común: los animales domésticos no ocuparon mucho espacio en el imaginario ibérico (Mata 2014; www.florayfaunaiberica.org). En general, los animales silvestres son numerosos y variados, aunque el caballo es, como especie, el más abundante. Excepto los seres fantásticos y animales exóticos, todos los animales tienen una presencia mayor o menor entre los restos orgánicos recuperados en los asentamientos y, en menor medida, en necrópolis y lugares de culto.

El Bestiario de la cerámica contestana tiene sus rasgos particulares. Las aves son, con diferencia, las más documentadas. Lobos, peces y lagomorfos tienen una presencia notable, cuando no exclusiva como estos últimos. El caballo ocupa el quinto lugar y no siempre va acompañado del hombre. Los seres alados, sin ser muy numerosos, son propios de este mundo (Fig. 4).

¿Que otras cosas le son propias? Los seres humanos son escasos y, entre ellos, las mujeres lo son más. Las escenas no suelen estar secuenciadas, sino que se desarrollan en una única metopa. Los hombres, a caballo o a pie, participan en actividades para demostrar su valor y destreza; mientras que las mujeres tienen una actitud estática o están desfilando (Figs. 5, 2; 6, 1 y 2, 4-6; 7, 3 y 5; 9, 3 y 5). El caballo, el jabalí, el lobo y la esfinge están asociados exclusivamente con hombres (Fig. 10, 1 y 2).

La escasez de mujeres apenas se compensa con algunos animales en femenino: una cierva, un cervatillo y una coneja amamantando a su gazapo (Figs. 5, 3; 7, 9 y 10). Se puede añadir aquí, por excepcional, una

tinaja de La Piedra de Peñarrubia (Elche de la Sierra, Albacete) en la que se han plasmado sendos lobos, macho y hembra (Lillo 1988).

Estos animales se convierten en símbolos de la mujer, como las alas son la sinécdoque de aves y seres alados (Fig. 5, 5).

Paneles y frisos con animales y vegetales son, pues, lo más característico del Bestiario contestano. Las aves y los lobos son, en bastantes ocasiones, protagonistas de la escena e incluso comparten el mismo recipiente en caras opuestas: el ave tranquila, aérea, y el lobo feroz, terrestre (Fig. 5, 1).

Así mismo son numerosos los registros en los que se mezclan todos o casi todos los animales silvestres, simbolizando una naturaleza sin violencia aparente. En algunas escenas, los lagomorfos llegan a acercarse “amistosamente” a los lobos (Fig. 6, 7). Naturaleza simbólica, donde se mezclan animales terrestres, aéreos y acuáticos, con o sin vegetación (Figs. 5, 1; 9, 6).

Los contextos son mayoritariamente de hábitat y, en consecuencia, la iconografía pertenece al sistema simbólico aristocrático, aunque será necesario avanzar en una mayor concreción de los lugares de hallazgo. Otros animales, como el león y la esfinge, son claramente funerarios (Figs. 9, 4; 10, 1 y 2); y, en menor medida, el ciervo, que se encuentra en ambos contextos (Fig. 7, 7-10).

Esta breve aproximación nos ha ayudado a reflexionar sobre la necesidad de avanzar en el estudio de la iconografía ibérica² teniendo en cuenta la diversidad territorial y cronológica. A modo de ejemplo, este Bestiario sería diferente si nos hubiéramos centrado en los siglos V-IV a. C. con un dominio de la plástica en piedra en contextos funerarios y culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L. 2005: “Presentación: La *Contestania Ibérica*, treinta años después”, en Abad, L.; Sala, F; Grau, I. (eds.), *La Contestania Ibérica, treinta años después*, *Serie Arqueología*: 11-12.
- ARANEGUI, C. 1996: “Los platos de peces y el más allá”, *Complutum extra* 6 (1): 401-414.
- EIROA, J. J. 1986: “El kalathos de Elche de la Sierra (Albacete)”, *Anales Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 2: 73-86.
- IZQUIERDO, I. 2000: *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*, Serie de Trabajos Varios 98.
- LILLO, P. A. 1981: *El poblamiento ibérico en Murcia*, Universidad de Murcia.
- LILLO, P. A. 1988: “Una pareja de lobos en la cerámica pintada ibérica”, *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 4: 137-148.
- MARÍN, M^a C. Y PADILLA, A. 1997: “Los relieves del domador de caballo y su significación en el contexto religioso ibérico”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 18: 461-494.
- MATA, C. 1997: “La ciudad ibérica de Edeta y sus hallazgos arqueológicos”, en Aranegui, C. (ed.), *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Ed. Cátedra, Madrid: 15-48.
- MATA, C. (coord.) 2014: *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario II*, Serie de Trabajos Varios 117.
- MATA, C. 2017: “Biografia d'un recipient icònic. Biografía de un recipiente icónico”, *L'enigma del vas. Obra mestra de l'art ibèric*, València: 31-45.

² Y no solo en ella, sino también en todos los aspectos de la Cultura Ibérica.

- MATA, C. Y SORIA, L. 2012: “¡Que viene el lobo! De lo real a lo imaginario: aproximación a la fauna ibérica de la Edad del Hierro”, en García Huerta, M^a R. y Ruiz Gómez, F. (dirs.), *Animales simbólicos en la Historia. Desde la protohistoria hasta el final de la Edad Media*, Ed. Síntesis, Madrid: 47-77.
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2011: “Un nuevo estilo pictórico en cerámica ibérica: la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante)”, *Lucentum* XXX: 89-116.
- RAMOS FOLQUÉS, A. 1990: *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche-Alicante)*, Colección Patrimonio 10, Alacant.
- RONDA, A. M^a Y TENDERO, M. 2015: “La reinterpretación de un depósito augusteo: el *cantharus* de Ilici”, *26^{on} Congrés Internacional d’Arqueologia i Món Antic*, vol. 1: 263-268.
- SALA, F. 1992: *La tienda del alfarero del yacimiento ibérico de La Alcudia*, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo 160.
- TARRADELL, M. 1985: “El poblament ibèric del Tossal de la Cala de Benidorm. Notes d’excavació”, *Fonaments* 5: 113-128.
- TORTOSA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anejos de Aespa XXXVIII.
- VERDÚ PARRA, E. 2019: “El jinete que regresó a Lucentum. Un *lágynos* ibérico decorado del Tossal de Manises (Alicante)”, *Lucentum* XXXVI: 45-76. <http://dx.doi.org/10.14198/LVCENTVM2017.36.04>
- VERDÚ PARRA, E. Y OLCINA, M. H. 2012: “Un fragmento de cerámica ibérica pintada del Tossal de Manises atribuido a Castillo del Río (Aspe)”, *MARQ, Arqueología y Museos* 05: 155-164.
- VOISENET, J. 2012: “El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media”, en M^a R. García Huerta, M^a R. y Ruiz Gómez, F. (dirs.), *Animales simbólicos en la Historia. Desde la protohistoria hasta el final de la Edad Media*, Ed. Síntesis, Madrid: 187-205.

PINTURA VASCULAR IBÉRICA EN ESPACIOS DE TRÁNSITO, EL SURESTE DE LA MESETA MERIDIONAL

RUBÍ SANZ GAMO*

RESUMEN

Las excavaciones realizadas en la provincia de Albacete durante las últimas décadas en los *oppida* del Tolmo de Minateda (*Ilunum*) y Lezuza (*Libisosa*), han abierto nuevos caminos en la investigación de los vasos pintados ibéricos con decoraciones complejas a base de motivos vegetales, zoomorfos y antropomorfos, especialmente los referidos a la datación de los mismos y su difusión en el interior de la meseta sur. Los hallazgos en esos y otros lugares evidencian su uso en ambientes urbanos, culturales, y funerarios.

PALABRAS CLAVE

Vasos pintados ibéricos, decoraciones antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, registros cronológicos, distribución en Albacete. El Tolmo de Minateda-*Ilunum*, Lezuza-*Libisosa*.

ABSTRACT

The excavations conducted in the province of Albacete during the last decades in the oppida of Tolmo of Minateda (*Ilunum*) and Lezuza (*Libisosa*) have opened new procedures in the investigation of the Iberian painted vessels with complex decorations based on vegetal, animal and anthropomorphic motifs, especially those related to their dating and their dissemination in the interior of the southeast plateau. These findings in these and in other places show their use in urban, cultural, and funerary environments.

KEY WORDS

Iberian painted vessels, anthropomorphic, zoomorphic and fitomorphic decorations, chronological records, distribution in Albacete. The Tolmo of Minateda-*Ilunum*, Lezuza-*Libisosa*.

* Museo de Albacete.

1. NOTICIAS Y EXCAVACIONES

Cuando Pierre París publicó la que sin duda fue la primera gran obra dedicada al conjunto de la cultura ibérica, dedicó una parte a describir las cerámicas que había recogido en sus viajes por el sureste peninsular, entre las que se contaban las decoradas con motivos geométricos y otros más complejos, recogidas en dos lugares que excavó en 1898 y 1899 (París 1904: 7 ss y 15): El Amarejo (Bonete, Albacete) y Meca (Ayora, Valencia en el límite con la de Albacete) cuyo origen atribuyó al comercio griego, por lo que clasificó algunas producciones como de influencia “ibéro-mycénienne” (París 1904: 3), pero tras describir los vasos de Elche reconoció una cronología más tardía: “De lors, je n’ose plus faire de conjecture sur l’âge des vases de l’Amarejo, et par suite sur l’âge de la céramique spagnole à influences helléniques en général, surtout si je me rapelle que M. Pedro Ibarra a trouvé une monnaie romaine, un as, dans un base à d’écors géométrique de l’Alcudia d’Elche. Son témoignage ne peut être mis en doute” (París 1904: 134). Para las cerámicas decoradas estableció tres grandes grupos que se sucedieron en el tiempo, el primero con decoraciones geométricas y florales irregulares, el segundo con decoraciones florales regulares, en el tercero fueron incorporados temas con animales (París 1904: 141).

Eran los comienzos del siglo XX cuando Obermaier, Wernert, Benítez Mellado y Varela Hervías visitaron El Tolmo de Minateda (Hellín) donde encontraron algunos fragmentos pintados, uno con una estrella (que relacionaron con las botellas ilitanas), otro con arcos imbricados formando una pirámide, que nombraron como castillete bajo un asa semicircular pegada al cuerpo de la vasija. También se hicieron eco de la noticia del hallazgo de “restos con ornamentación biomorfa” (Varela 1918), y tal vez en esa excursión al sur del Tolmo, en Zama, recogieron algunos fragmentos de cerámica con motivos figurados. Ambos lugares – Tolmo y Zama- están en el valle de Minateda en la cuenca del río Segura, en el camino hacia *Carthago Nova* y cerca -a unos 30 km- del lugar del hallazgo del Vaso de los guerreros de Archena, que se relacionó con las producciones ilitanas (Tortosa y Santos Velasco 1998: 12).

Pero durante muchos años las cerámicas de El Amarejo y del valle de Minateda quedaron orilladas para la investigación, eran fragmentos eclipsados por los fantásticos vasos de Elche, de Liria y de algunos otros lugares. Los que eran encontrados en la provincia de Albacete eran raros y frecuentemente estaban muy fragmentados. Entre 1941 y 1946 Joaquín Sánchez Jiménez, que estaba al frente del Museo de Albacete, excavó en la necrópolis de Hoya de Santa Ana (Chinchilla, Albacete)¹ en tres de cuyas tumbas -0, 294 y 315- halló vasos pintados con motivos vegetales y zoomorfos (Sánchez Jiménez 1943 y 1947), tan escaso número hizo que fueran excepcionales en el conjunto de las 320 tumbas ibéricas registradas, representando el 1,25 % de las mismas, un porcentaje próximo al que fue apreciado en la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Verdolay) con 29 vasos pintados en un total de 600 tumbas (Tortosa 2004: 107). También los hallazgos de Hoya de Santa Ana quedaron prácticamente silenciados, como los habidos en 1962 y 1963 en las excavaciones emprendidas en el Cerro de los Santos por Augusto Fernández Avilés (Fernández Avilés 1965 y 1966; Sánchez Gómez 2002). En la década de los 70 llegó al Museo de Albacete un pequeño fragmento recogido en la cuenca del río Júcar en la comarca de la Manchuela, en el Cabezo de los Silos (Madrigueras), pero no dejó de ser un nuevo hallazgo aislado en un lugar cuya cronología se extiende a época romana (Sanz Gamó 1984: 248).

Fue la incorporación de nuevas generaciones de arqueólogos las que empujaron hacia nuevas excavaciones, de T. Chapa en el Cerro de los Santos (Chapa Brunet 1980 y 1984), de S. Broncano en El Amarejo en Bonete (Broncano y Blázquez 1985; Broncano 1989), en Meca (Broncano 1986; Broncano y Alfaro 1990 y 1997) y en La Casa Grande de Alcalá del Júcar (Broncano y Coll 1988), los resultados

¹ No obstante la pertenencia administrativa actual a Chinchilla estaba situada en su límite municipal más meridional en la frontera con el de Tobarra, dentro de la órbita del Tolmo de Minateda.

aportaron los primeros registros cronológicos junto con los que Fernández Avilés había estimado para el Cerro de los Santos. El hallazgo de dos vasos completos en La Piedra de Peñarubia² (Elche de la Sierra, Albacete) fue novedoso para la distribución de los vasos pintados a través de la cuenca alta del río Segura, uno aporta una nueva iconografía en un discurso narrativo y mítico (Eiroa 1986), el otro evoca las representaciones ilicitanas con carniceros (Lillo 1987). Se añadió una lebeta que años antes había aparecido al talar un árbol en el paraje del Pozo de la Nieve de Torre Uchea (Hellín)³, así como la lebeta, el plato, el kalathos y las dos figuras plásticas procedentes de Lezuza que indicaba la extensión de las decoraciones complejas hacia la Oretania⁴ (Gabaldón y Quesada 1998).

Rondando el fin de siglo (1988) se iniciaron las excavaciones en El Tolmo de Minateda que añadieron nuevos datos para la cuenca media del río Segura, con ejemplares recogidos en las zonas del poblado y de la necrópolis septentrional. A la par que comenzaron a ser objeto de atención las piezas más relevantes en publicaciones de conjunto (Blánquez Pérez 1990) o monográficas (Aranegui 1996; Olmos *et alii* 1992; Sanz Gamo 1993), las cerámicas pintadas del Tolmo fueron el motivo de un artículo sobre los hallazgos albacetenses, que en su día vinculamos a la extensión oriental de la Contestania hacia el interior meseteño (Abad y Sanz Gamo 1995). La excavación de la necrópolis de Torre Uchea a pocos kilómetros al norte del Tolmo (López Precioso 1995) proporcionó algún ejemplar más, así como la efectuada en la Punta del Barrio Nuevo de Iniesta en Cuenca (García Valero 2010) que pareció confirmar la difusión de las iconografías complejas en La Manchuela. Finalmente resultan de gran interés los vasos recuperados durante las excavaciones realizadas desde comienzos de siglo XXI en el *oppidum* de Libisosa que, como El Tolmo, tuvo una situación estratégica privilegiada en el trazado viario peninsular prerromano del sureste (Uroz Rodríguez 2012; Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016).

Todos esos hallazgos de vasijas completas y fragmentos de otras tienen una dispersión vinculada a trayectos de comunicación de largo alcance, utilizados en época ibérica (López Precioso *et alii* 1992; Blánquez 2000; López Precioso *et alii* 2006) y en la romana (Sanz Gamo 2017). Fueron caminos que seguramente comenzaron a configurarse desde el siglo VI a.C. si atendemos a la distribución de las importaciones en la meseta meridional (Fig. 1), de las griegas primero, y de las itálicas después, especialmente durante época republicana (sobre todo cerámicas campanienses y emisiones monetales).

Por el norte un antiguo camino enlazaba los valles del Jalón y del Júcar. En este último los registros son pocos, mayoritariamente procedentes de hallazgos casuales, pero el número de lugares donde se encuentran cerámicas con decoraciones complejas aumenta poco a poco abriendo nuevas perspectivas para la investigación, no resulta extraño teniendo en cuenta la proximidad de los yacimientos valencianos del Molón de Camporrobles y Kelin en Caudete de las Fuentes. El lugar es la comarca natural de La Manchuela que comparten las provincias de Albacete y el sur de la de Cuenca, donde la necrópolis de la Punta del Barrio Nuevo de Iniesta aporta por ahora un mayor número de ejemplares, también es el único lugar excavado junto con el horno de La Casa Grande en Alcalá del Júcar. Una sepultura en Mahora fue

² Ambos están en paradero desconocido, dudamos si fueron objeto de hallazgos casuales o de expolios producidos en la necrópolis.

³ La vasija y su plato-tapadera fueron trasladados por el hallador a la provincia de Murcia resultando vanas todas las acciones emprendidas por el Museo de Albacete, el Gobierno Civil y la Guardia civil, sin embargo la custodia de toda la documentación en el museo, entre la que se incluían imágenes fotográficas, permitió su definitiva recuperación años después. Hoy se exhibe en la exposición permanente.

⁴ Descritas en el catálogo digital de cer.es, [http://ceres.mcu.es/pages/=\[MuseoLinares\]](http://ceres.mcu.es/pages/=[MuseoLinares]). Fue a parar al Museo Arqueológico de Linares como procedente de la colección Alfonso Morcillo cuyo contenido, en lo que se refiere a Lezuza, parece claro que proceden de un hallazgo no controlado ni denunciado en su momento en la provincia donde se encontraron.

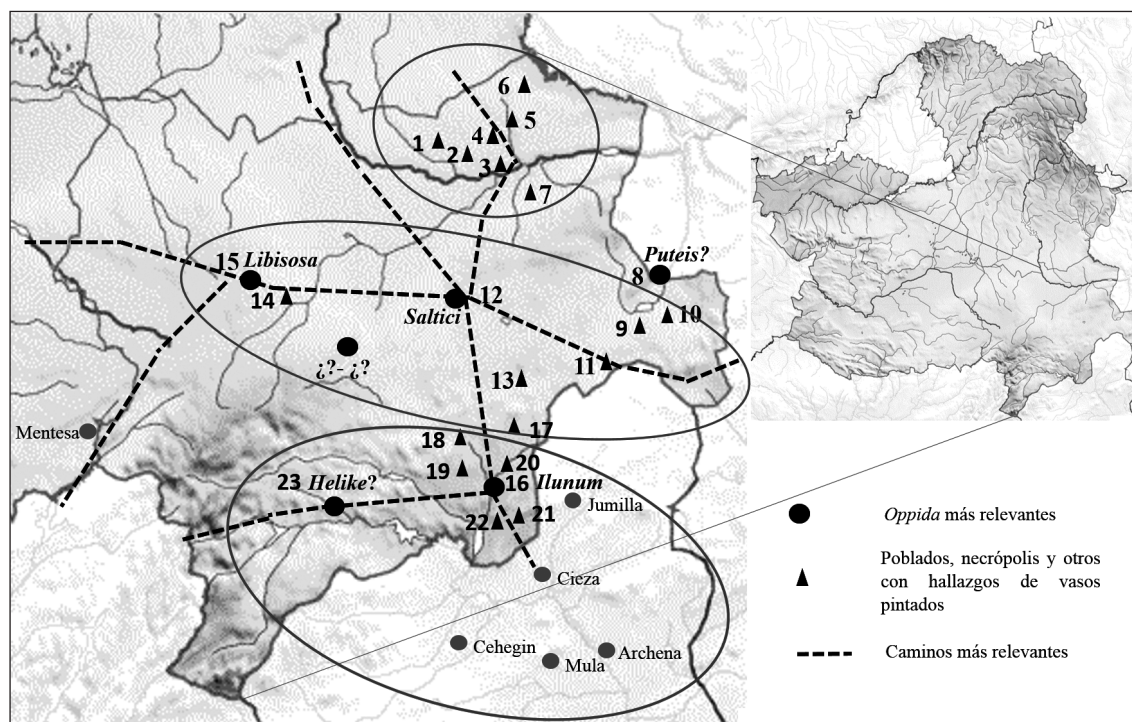


Fig. 1: Distribución de las cerámicas pintadas en la provincia de Albacete: 1 Cabezo de los Silos (Madrigueras); 2 Mahora (Mahora); 3 La Casa Grande (Alcalá del Júcar); 4 Corral de Piqueras (Golosalvo); 5 Vallejo de las Viñas (Abengibre); 6. Término de Villamalea; 7 Puntal de Peñarrubia (Alcalá del Júcar); 8 Meca (Ayora-Alpera); 9 El Amarejo (Bonete); 10 La Fuensanta (Almansa); 11 Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo); 12 Pozo de la Peña (Chinchilla); 13 Pozo Moro (Chinchilla); 14 Casa de Berruga (Tiriez, Lezuza); 15 *Libisosa* (Lezuza); 16 *Ilunum*-El Tolmo de Minateda (Hellín); 17 Hoya de Santa Ana (Chinchilla); 18 Los Paredes (Tobarra); 19 Hellín; 20 Torre Uchea (Hellín); 21 Zama (Hellín); 22 Los Guiraos-La Horca (Minateda, Hellín); 23 *Helike?*-la Piedra de Peñarrubia (Elche de la Sierra).

descubierta durante labores de reforma de una bodega (Roldán Gómez 1987), y el resto de los hallazgos corresponden a pequeños fragmentos recogidos en prospecciones superficiales.

El espacio central de la provincia de Albacete estuvo atravesado de este a oeste por el camino que en su recorrido se adentraba por las tierras altas del Corredor de Almansa -que conecta con los valles de Ayora y del Vinalopó- donde el *oppidum* de Meca fue un lugar central con el poblado de El Amarejo como subsidiario, con dos lugares de culto localizados en La Fuensanta y en el Cerro de los Santos. Más al oeste la gran llanura central que constituye La Mancha carece prácticamente de registros lo que hay que interpretar como una laguna en la investigación, sí los hay en el Pozo de la Peña (a pie de monte de Chinchilla) y en una tumba romana de la necrópolis de Pozo Moro (Chinchilla). Hacia el oeste la vía se adentraba en el Campo de Montiel por el norte de Balazote para alcanzar el lugar de la Casa de Berruga y el *oppidum* de *Libisosa*, ya en la Oretania oriental, lugar en el camino hacia *Laminio* y las tierras lusitanas o hacia el suroeste en dirección a *Mentesa* (Villanueva de la Fuente, Ciudad Real) de donde solo conocemos un fragmento de vaso plástico (Benítez de Lugo *et alii* 2004: 87; Benítez de Lugo 2014: 34), desde donde se alcanzaba la cuenca del Guadalmena para llegar a la ciudad de *Castulo*.

A partir de la fundación de *Qart-Hadashat* (Cartagena) la expansión púnica hacia tierras interiores redibujó un antiguo camino orientalizante, que tuvo en época republicana al Tolmo de Minateda como hito en el trayecto en la cuenca del río Segura y su afluente el Mundo. El Tolmo domina por el sur el valle de Minateda, en cuyo entorno han sido recogidos ejemplares pintados en Zama y La Horca, y por el norte el

valle de Uchea donde estuvo la necrópolis de Torre Uchea⁵, y las tierras bien irrigadas donde se hallaron la también necrópolis de Hoya de Santa Ana, y las villas romanas de Hellín y Los Paredes (Tobarra). Río Segura arriba el caminante podía encontrar el *oppidum* de La Piedra de Peñarrubia, nombrado como un segundo lugar peninsular de nombre *Helike* vinculado con la muerte de Amílcar Barca (Sanz Gamo 1997: 228). En superficie fueron recogidos un alto número de materiales cerámicos ibéricos con decoraciones geométricas e importaciones itálicas (Sanz Gamo 1997: 67 ss), el hallazgo en una de sus necrópolis de dos vasos con las decoraciones a las que ya se ha aludido parece indicar *a priori* la rareza y exclusividad de esas producciones en ese territorio.

2. LOS CONTEXTOS DE LA CERÁMICA PINTADA IBÉRICA FIGURADA EN EL SURESTE DE LA MESETA

Si algo caracteriza a la arqueología de la provincia de Albacete es la notoriedad de los hallazgos de época ibérica. Protagonistas indiscutibles han sido las esculturas de Pozo Moro y de Los Villares de Hoya Gonzalo que encabezan un listado ya largo de monumentos realizados entre finales del siglo VI y el IV a.C., y la estatuaria del Cerro de los Santos de amplio espectro cronológico que -en parte- coincidió con las importaciones itálicas y las nuevas influencias llegadas a la península a partir de los comienzos del siglo II a.C. Sobre otros soportes las imágenes están en algunas piezas excepcionales, como una urna bitroncocónica de la sepultura 52 de Hoya de Santa Ana -del siglo V a.C.- con relieves de seres fantásticos (Blech 2002-2003), o algunos de los platos argénteos de Abengibre con figuras humanas grabadas (Olmos y Perea 2004).

Estos ejemplos recuerdan que los pueblos que ocuparon el sureste de la meseta meridional estaban culturalmente acostumbrados a las imágenes, que en su memoria colectiva estaban presentes relatos y símbolos que los identificaban como sociedad (Almagro 2013: 269 ss.), transmitidos entre generaciones compartiendo unos mismos lenguajes supratribales (Aranegui 1997: 51), que a partir del siglo III a.C. quedaron reflejados en la profusa decoración de vasos de prestigio y como tales guardados por las familias (Mata 1997: 22). Un patrimonio privado que se atesora, se exhibe⁶ y se transmite como signo de poder económico pero también político y religioso y de diferenciación social (Babelon y Chastel 1994). Esos vasos contribuyen a conocer el universo iconológico de los iberos, ampliado progresivamente gracias a los descubrimientos producidos a lo largo del siglo XX, los escultóricos, la toreútica, y los transmitidos a través de la pintura vascular de temática figurativa y compleja.

El ritmo de hallazgos está relacionado con los impulsos e intereses investigadores habidos entre los años finales del siglo XIX y los comienzos del XXI, y especialmente los de H. Bonet sobre Sant Miquel de Lliria (Bonet 1995), o de Tortosa sobre las producciones ilicitanas (Tortosa 2004 y 2006a y b), quien con los registros de entonces recordaba que en el área murciana las cerámicas figuradas eran raras en contextos de hábitat frente a la frecuencia que mostraban en el área ilicitana donde eran escasas en las necrópolis (Tortosa 2004: 98). No demasiado lejos de esos centros productores del este peninsular, en zona de paso entre los territorios del valle del Ebro y el del alto Guadalquivir, la provincia de Albacete fue espacio para su difusión, pero los registros existentes son todavía incompletos, localizados en *oppida*, en

⁵ La vinculación de Torre Uchea con El Tolmo fue señalada por López Precioso en 1995 y rebatida por García Cardiel argumentando la distancia entre ambos yacimientos (García Cardiel 2015: 321 nota 118) pero omitiendo que en el Tolmo sí hay registros antiguos y que, en todo caso, el *oppidum* fue el lugar central para un espacio geográfico muy amplio que abarca los valles señalados. Sobre hallazgos de vasos griegos en El Tolmo ver Abad y Amorós 2017.

⁶ No hay que descartar que su exhibición formara parte de determinadas pautas de comportamiento, pues la exhibición de las vajillas han constituido a lo largo de la historia una muestra visible de riqueza. La pintura se ha encargado de representarlo, como ejemplo las ricas piezas que Dña. Margarita de Austria mostraba en su palacio de Vinches.

necrópolis, en espacios de culto, e incluso en otros lugares como villas que estaban en funcionamiento hacia el cambio de era o incluso el siglo I de la era. En lo que conocemos *Libisosa* y El Tolmo de Minateda reproducen el modelo del Sant Miquel de Lliria por la asociación de espectaculares relatos pintados a estructuras urbanas (Bonet 1995), evidenciando que formaron parte de la exhibición de las elites, como elementos propagandísticos hechos para ser vistos (Santos Velasco 2018: 372).

2.1. LOS *OPPIDA*

La investigación en la provincia de Albacete ha tenido en lo ibérico uno de sus horizontes preferentes, pero con ritmos muy lentos y muy a la zaga de otras provincias, siendo pocos los lugares de hábitat excavados. Los registros corresponden a poblados en altura, de alta visibilidad y control del espacio circundante, amurallados o dotados de farallones rocosos de apariencia inexpugnable, ordenados por rangos de tamaño: uno superior con superficies en torno a las 10 ha, otro medio entre 3 y 6 ha., y el inferior con núcleos menores de 2 ha. (Soria y Díes 1998: 427). Han sido realizadas excavaciones en ocho poblados, tres con cronologías entre los siglos VIII-VI a.C. (El Macalón en Nerpio, Los Almadenes en Hellín y La Quéjola en San Pedro) ninguno con vasos pintados más allá de repertorios geométricos. En los siglos IV-III a.C. tuvo lugar el desarrollo de El Amarejo, abandonado tras la Segunda Guerra Púnica o poco después. Bajo el nuevo administrador romano los *oppida* del Tolmo de Minateda y *Libisosa* han proporcionado secuencias de época republicana. A falta de registros actualizados de excavación, el *oppidum* de la Piedra de Peñarrubia (García Guinea 1959) parece que fue perdiendo importancia por traslado de la población al cercano lugar de Los Villares, quedando en el emplazamiento original un pequeño retén de habitantes (Sanz Gamo 1997). Por último las intervenciones realizadas en la muela de Peñas de San Pedro, muy recientes, no han sido publicadas en sus resultados, no obstante las prospecciones de 2012 mostraron secuencias entre el Ibérico antiguo y el tardío, pero entre las cerámicas recogidas en superficie no encontraron decoraciones pintadas (Lorrio *et alii* 2014: 87).

En el entorno de la nombrada como vía Heraclea entre Caudete y Villanueva de la Fuente el lugar más oriental es el *oppidum* de Meca, habitado desde época orientalizante hasta los inicios del siglo II a.C. o algo después (Lorrio y Simón 2016). Además de las citas de P. Paris en el *Essai* de 1904, recogidas por Broncano (Broncano 1986: 56 ss), las excavaciones realizadas a finales del siglo XX en zonas próximas a la puerta monumental permitieron recuperar algunos pocos fragmentos (Fig. 2, 1-3) en niveles asociados a vasos itálicos (Broncano y Alfaro 1990: 144 y 166) y a monedas republicanas (Broncano y Alfaro 1990: 210). En la excavación del camino en el tramo 360-380 recogieron galbos con motivos vegetales estilizados formados por roleos y enrejados, que identificaron como del estilo Meca-Amarejo, y otro de un plato decorado con estrella (Broncano y Alfaro 1990: 79 n° 32 y 33), y en el tramo 720-740 motivos de capullo y rama (Broncano y Alfaro 1990: 147 n° 95 y 98).

A su territorio perteneció El Amarejo (Fig. 2, 4-9), un cerro testigo cónico a no mucha distancia (en torno a 22 km.) en cuyo tercio superior fue construido el poblado del que es conocido parte de su estructura urbana. Pierre Paris excavó en una vivienda pero no indica cómo y de dónde recogió las cerámicas con roleos, rosetas, capullos y adormideras con largo tallo (Paris 1904: 68 y 121, fig. n° 91, 100), con soles y esvásticas (Paris 1904: 54 fig. 56), con zarcillos y rosetas (Paris 1904: 64), con roleos y zarcillos entre metopas (Paris 1904: 54 n° 56, y 77 n° 133), o con motivos de castilletes (Paris 1904: 78). En los años 70 del siglo XX fue nuevamente objeto de intervenciones (Broncano y Blázquez 1985; Broncano 1989) documentando un asentamiento previo de la Edad del Bronce en su fase media, y el poblado ibérico cuyo desarrollo estimaron durante los siglos IV-III a.C. Descubrieron varios departamentos construidos con zócalos de piedra y alzados de adobe, algunos interpretados como pertenecientes a un conjunto cultural con varios espacios: el 1 sería vivienda de alguien relacionado con el culto pues en el estrato 4 se encontraron 12 vasos calados (Broncano y Blázquez 1985: 59-ss.); el 2 sin función clara (Broncano y Blázquez 1985: 76-

ss.); en el 3 en el ambiente A estrato 3 hallaron un *oinochoe* de cuerpo cilíndrico pintado con motivos geométricos y ramas en el cuello (Broncano y Blánquez 1985: 125 nº 89). El departamento 4 (Broncano y Blánquez 1985: 143- ss.), considerado como almacén-tienda contenía un número importante de cerámicas donde las producciones con representaciones vegetales o zoomorfas constituyen un porcentaje muy pequeño (0,66%) con respecto al número total de los hallazgos (300 piezas), entre los que se cuentan el *askos* en forma de paloma cuyo carácter ritual hizo pensar en la vinculación de la estancia con un culto en un tiempo -finales del siglo III a.C.- coincidente con la importación de vajillas campanienses (Broncano y Blánquez 1985: 266).



Fig. 2: 1 a 3: Meca, 1 cerámicas según P. París, 1904. 4 a 6: El Amarejo: 4 a 6 según P. París 1904. 7 *oinochoe* del Departamento 1 (foto Museo de Albacete). 8 y 9 cerámicas del Departamento 4.

En el oeste, en las altitudes frías del Campo de Montiel, *Libisosa* fue el bastión más oriental del territorio oretano. Edificado sobre un cerro de distinta configuración a otros poblados ibéricos albacetenses, es más alomado, menos abrupto, respondiendo a una tipología usual en la provincia de Ciudad Real en Alhambra, Alarcos, o el Cerro de las Cabezas, con los que comparte las cerámicas con decoraciones estampilladas. *Libisosa* tras la Segunda Guerra Púnica inició un periodo en el que iberos e itálicos – o iberos muy sensibles a lo itálico- han dejado un rico registro arqueológico, y una actividad edilicia bien conocida en los distintos departamentos de los sectores 3 y 18, abandonados unos (18) y amortizados otros (3) por construcciones romanas posteriores.

El conjunto de vasos decorados con motivos vegetales, animales o humanos ha sido ampliamente interpretado (Uroz Rodríguez 2012 y 2018; Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016). En el espacio forense, en el Sector 1F (Fig. 3, 1-3), un depósito votivo contenía *kalathos*, *oinochoes*, caliciformes y botellitas con pinturas con motivos vegetales (Uroz Rodríguez 2012: 90-ss.) asociados a importaciones itálicas: vajillas de bronce, de cerámica, y ánfora Dressel IC (Uroz Rodríguez 2012: 168), fechadas hacia los años 100-75/70 a.C., e imitaciones de platos de la forma Lamboglia 5 (150-25 a.C.) (Uroz Rodríguez 2012: 29). En el Sector 3, en la ladera norte, hubo un barrio doméstico y artesanal articulado por dos calles (Uroz Rodríguez 2012:

237) destruido de forma violenta a mediados del siglo I a.C. en el transcurso de las guerras sertorianas, y definitivamente amortizado por la construcción de la puerta norte de la ciudad (Uroz Sáez y Márquez 2002). Tuvo dos fases con dos subfases, más una tercera y final entre mediados del siglo II a.C. e inicios de la siguiente centuria (Uroz Sáez *et alii* 2004: 185). En esa fase III los ambientes identificados como 15, 59, 60 y 79 aportaron cerámicas pintadas asociadas a importaciones itálicas (Fig. 3, 4-9).

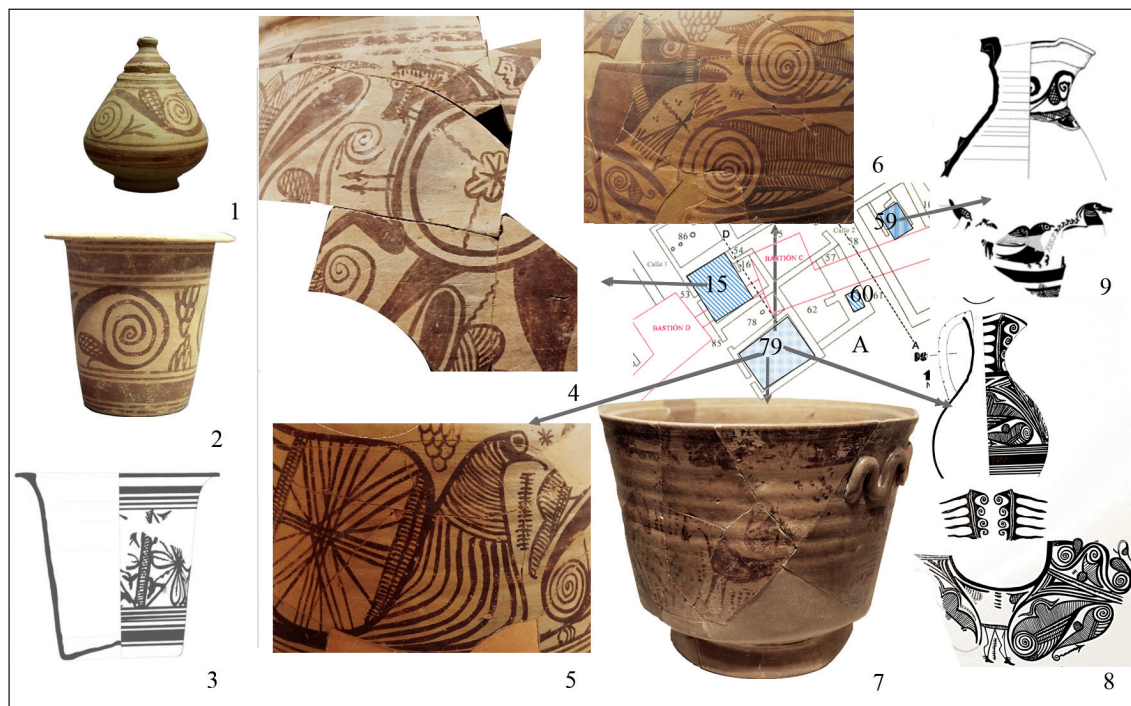


Fig. 3: *Libisosa*, 1 a 3 vasos decorados del pozo ritual. A Sector 3: 4 tinaja de los caballeros, 5 y 7 tinajillas de las aves, 6 tinaja con *carnassier*, 8 oinochoe de la metamorfosis, 9 oinochoe con dama, ave y ciervo (Fotos B. Gamo, dibujo en Uroz Rodríguez 2012).

En el Sector 18 el departamento 127 es un edificio trapezoidal destruido bruscamente, tuvo carácter oligárquico con seis estancias con paredes de adobes enlucidos. De ahí procede la cratera llamada de la “muerte mítica” (Uroz Rodríguez 2012: 315, fig. 245-246; 2013: 56 ss., fig. 6, 8.) (Fig. 4, 1) asociada a un conjunto en el que se incluyen crateriformes decorados con roleos, capullos y castilletes (Uroz Rodríguez 2012: 255, fig. 199 a) así como ánforas de los tipos Dressel 1, Lamboglia 2 y Tripolitana, otras de saco llamadas libisosananas, e importaciones con sus respectivas imitaciones, todo ello en un contexto que no sobrepasa la primera mitad del siglo I a.C. Otros vasos se hallaron en los departamentos 131 con un galbo con hombre y hacha (Uroz Rodríguez 2012: 328, fig. 255) (Fig. 4, 3), 174 donde se encontró la cratera de la monomaquia (Uroz Rodríguez 2012: 317, fig. 247 a 249; 2013: 62-ss., fig. 9) (Fig. 4, 2), y 185 N considerado como un lugar donde pudieron haberse dejado objetos que inicialmente estarían vinculados al culto (Uroz Rodríguez 2018: 132 n° 4, fig. 5). Otros galbos pintados fueron recogidos en los sectores 16 con cuadrúpedo y con hombre a caballo (Uroz Rodríguez 2012: 312, fig. 242), y 19 con un *kalathos* con auriga (Uroz Rodríguez 2012: 327, fig. 54) (Fig. 4, 4).

En la cuenca del Segura El Tolmo de Minateda fue un *oppidum* de tamaño medio con una morfología similar a Meca, La Piedra de Peñarrubia, Chinchilla y La Fortaleza (Fuenteálamo): una alta meseta bordeada de farallones rocosos y acceso mediante una rampa natural. Su situación fue estratégica en la ruta hacia *Carthago Nova* dominando el fértil valle de Minateda-Agramón donde confluyen pequeños



Fig. 4: Libisosa, 1 cratera de la muerte mítica; 2 cratera de la Monomaquia (según Uroz Rodríguez 2012); 3 hombre con hacha del departamento 131 y auriga del departamento 19 (dibujos de Uroz Rodríguez 2012).

cauces de agua. La ciudad ibérica permanece desconocida en sus estructuras arquitectónicas, transformadas -quizás enmascaradas- y definitivamente sustituidas por una importante actividad edilicia posterior romana, y especialmente en épocas visigoda y emiral. Por los fragmentos de vasos griegos recogidos (Abad y Amorós 2017) y por la lindante necrópolis del Bancal del Estanco Viejo, sabemos que tuvo una fase ibérica antigua, y otra tardía por las tumbas y monumentos situados a pie de la falda septentrional, por los registros de la meseta superior y por los procedentes de una de sus murallas.

En la parte superior un estrato (UE 62768) entre las construcciones visigodas de la basílica y el *palatium* contenía aportes de fragmentos cerámicos diversos⁷, entre los que se cuenta el pintado con una imagen femenina (Fig. 5,1). El Reguerón, vaguada y rampa de acceso a la meseta fue protegido sucesivamente por una muralla ataludada prehistórica, recrecida en época ibérica, oculta a su vez por otra augustea y ésta por el baluarte visigodo que definitivamente fue amortizado en época islámica. La visigoda tuvo como estructura interna un relleno de *opus spicatum* de piedras y elementos desmembrados de construcciones anteriores, en algún momento alterado por remociones de tierras (UUEE 1692, 1693, 1695), donde se hallaron galbos pintados diseminados (UE1729 en posición inferior al anterior) indicando la situación de total alteración (Sanz Gamo 1997: fig. 2, 2 y 3). El fragmento pintado con ave y ánforas (Fig. 5, 8) aporta una cronología en torno al 200 a.C. por la representación de un ejemplar de tipo saco y asas verticales de una forma documentada en El Amarejo, y otra grecoitálica que remite a esa fecha siguiendo la del pecio de Bon Capó (Ametlla de Mar, Tarragona) y la evolución de las importaciones (Asensio 2010).

⁷ La *Memoria* de la campaña, 2002 se debe a sus directores L. Abad Casal, S. Gutiérrez Lloret, B. Gamo Parras y P. Canovas, a quienes agradezco la información.

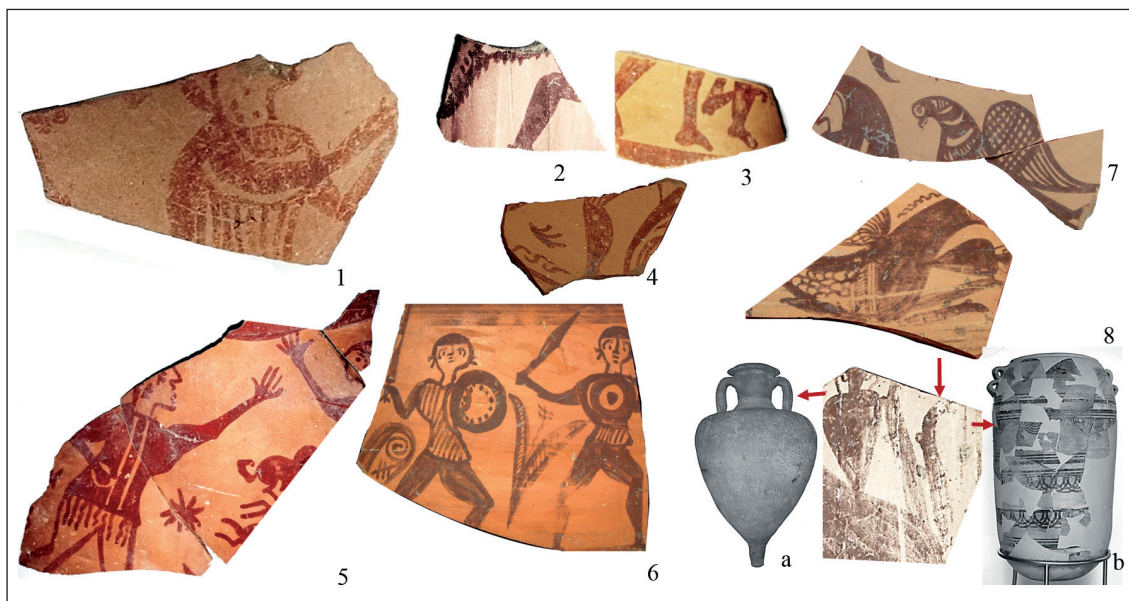


Fig. 5: El Tolmo: cerámicas procedentes del entorno de la basílica visigoda: 1 UE 62768 y 3 UE 60490. Cerámicas procedentes de El Reguerón 2 UE 1702; 4 UE 1425; 5 UE 1702-1729; 6 UE 1719-1729; 7 y 8 UE 1719-1729, nº 8 con representaciones de ánforas, a) ánfora grecoitalica (<https://archaeologydataservice.ac.uk/archives/view/amphora>) y b) ánfora de El Amarejo (fotos Museo de Albacete).

Al occidente del Tolmo, remontando la cuenca del Segura, un alto cerro rodeado de farallones rocosos y acceso en talud es el perfil geológico de la Piedra de Peñarrubia (Elche de la Sierra), cerro testigo que se alza en una hoya junto a una vía secundaria que comunicaría el área castulonense (González Reyeró *et alii* 2016) y el valle de Minateda, ruta alternativa interior entre *Castulo* y *Carthago Nova*. El *oppidum* fue excavado por García Guinea, después fue objeto de algunas prospecciones que recogieron algún fragmento decorado (Sanz Gamo 1997: 69 fig. 26 nº 206), y más tarde su superficie fue descrita por Jordán Montes, García Cano y Page del Pozo (Jordán *et alii* 2006: 30- ss.). En la meseta superior hubo en superficie cerámicas campanienses de la primera mitad del siglo II a.C. y fragmentos de ánfora tipo Dressel 1C, dentro de un marco de hallazgos para el que señalaron la infrecuencia de vasijas pintadas, en los sectores B y C las fechas de ocupación de poblaciones ibéricas se fijaron en los siglos II y I a.C. (Jordán *et alii* 2006: 36-40).

En los límites entre la cuenca del Júcar y las tierras altas del Corredor de Almansa se encuentra la cañada de Jarafuel sobre la que se eleva un *oppidum* poco investigado, el Puntal de Peñarrubia (Alcalá del Júcar) donde en prospecciones superficiales fueron hallados dos pequeños fragmentos con motivos de difícil interpretación (Sanz Gamo 1997: 110 fig. 45).

2.2. ESPACIOS PARA EL CULTO

El santuario del Cerro de los Santos, que inició uno de los pasajes más atrayentes de la cultura de los iberos, interesó a diversos equipos investigadores (Brotons y Ramallo 2017), atraídos por la singularidad y el número elevado de su estatuaría, con centenares de esculturas representando mujeres, hombres y animales, dejando a un lado otros aspectos como fueron los exvotos metálicos de fíbulas, anillos, etc., o las manufacturas cerámicas que acompañaron a la celebración de ritos o fueron donadas por los fieles devotos. En general las cerámicas ibéricas recuperadas muestran un repertorio con platos de ala ancha, caliciformes, algunas piezas caladas, etc., documentadas por los registros de T. Chapa (Chapa 1980), los estudios de E. Hornero sobre la manufacturas grises (Hornero 1990) y los de Sánchez Gómez (2002). Son

muy escasos los ejemplares con decoraciones pictóricas complejas, un bajo porcentaje que fue advertido por T. Chapa (Chapa 1980: 90). Las campañas de 1962 y 1963 estuvieron presididas por un marcado interés por la recuperación de esculturas. De entre los materiales cerámicos recogidos fueron escasos los decorados (Fig. 6): motivos vegetales (Fernández Avilés 1966: 35 figura 6,3 y 37 figura 8, 5; Sánchez Gómez 2002: 182), una estrella (Sánchez Gómez 2002: 185), o el borde de un plato con la imagen del frontón triangular de un templo con cubierta a dos aguas y capitel jónico rematando un fuste liso (Fernández Avilés 1966: 35 figura 6,2; Brotóns *et alii* 1998: 56-7, fig. 27; Sánchez Gómez 2002: 185). Motivos zoomorfos hay en un fragmento de plato con un pez, hallado en 1963 en la cata 1ª junto a ánforas romanas y vasos campanienses⁸. Mayor interés revisten las imágenes antropomorfas con partes de cuerpos tratados con tintas planas, recogidos por Fernández Avilés y T. Chapa (cata 4 nivel I con dos piernas mostradas de perfil), asociados a ánforas republicanas (Sánchez Gómez 2002: 184); destaca el que representa una *dea stephano* procedente de las prospecciones superficiales realizadas en las últimas campañas (Brotóns y Ramallo 2014).

En El Amarejo la estructura que claramente tiene asociado un valor cultual es el pozo tallado en la roca, mientras que las estancias colindantes no siempre han sido interpretadas con esa funcionalidad (Almagro y Moneo 2000: 49-51). Repartidos por entre las distintas capas del pozo se recuperaron materiales muy diversos realizados sobre materias orgánicas, metales, bronce, etc., y vasos plásticos (Fig. 7, 1-4) con formas de ave (Broncano 1989: 114 n° 31, 141 n° 113), de león (Broncano 1989: 204 n° 278) que Olmos lleva a mediados del IV-III a.C. (Olmos *et alii* 1992: 131), un “sacaleches” polícromo con motivos

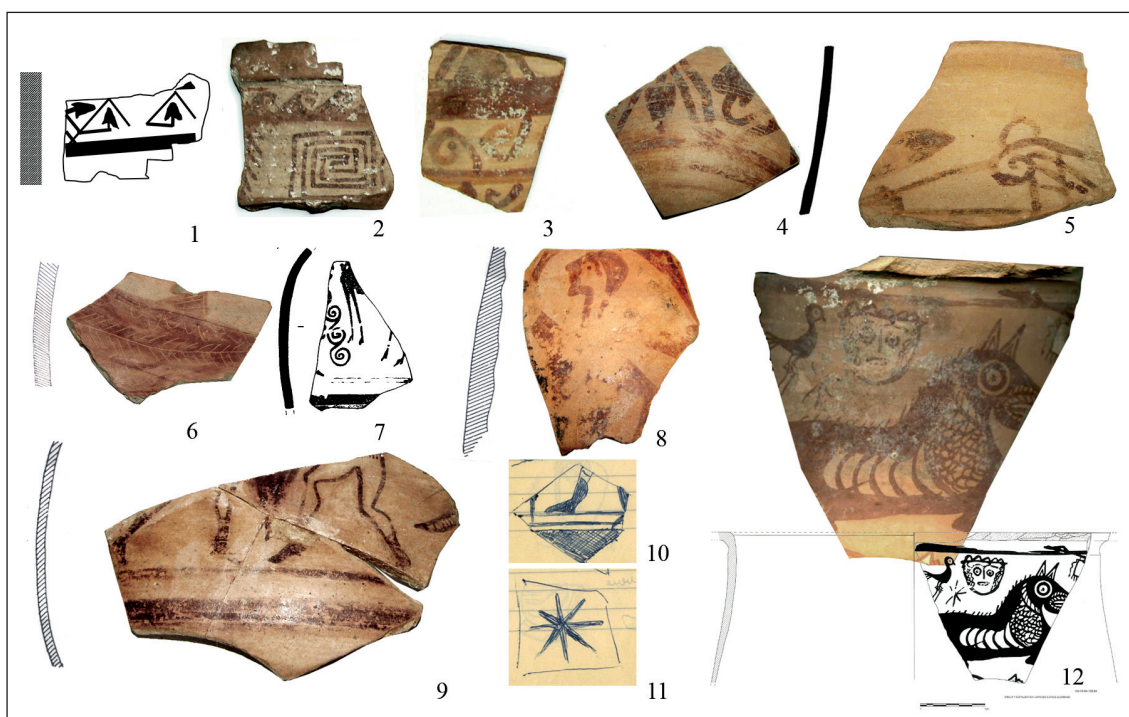


Fig. 6: Cerro de los Santos: 1 según Sánchez Gómez 2002; 2 y 3 recogidos por Zuazo; 4 a 6 y 10 y 11 excavaciones de Fernández Avilés; 7 a 9 excavaciones de Chapa Brunet (12 a 6, 8 y 9 fotos Museo de Albacete); 1 y 7 según Sánchez Gómez 2002; 10 y 11 dibujos de Fernández Avilés cortesía de J. J. Blánquez Pérez); 12 imagen y dibujo según Brotóns y Ramallo 2014.

⁸ Dibujado y recogido por Fernández Avilés en el diario de excavaciones conservado en la UAM, cortesía de J. J. Blánquez Pérez.

geométricos (Broncano 1989: 177 nº 208), además *oinochoes* con altos cuellos y cuerpos piriformes, uno decorado con motivos geométricos y vegetales entre los que se encuentra la granada o tal vez adormidera (Broncano 1989: 116 nº 38; Badal *et alii* 2010: 61).



Fig. 7: El Amarejo: 1 cuerpo de ave según Broncano 1989; 2-4 cabezas de sirénido y león y *oinochoe* con adormidera (fotos Museo de Albacete). Libisosa: 5-7 cerámicas decoradas del Departamento 176 (fotos B. Gamo).

En *Libisosa* (Fig. 7, 5-7) se asocia al culto el departamento 176 (Sector 18), que albergaba vasos plásticos (Uroz Rodríguez 2018: 130) como evidencias de la “función eminentemente ritual del espacio” (Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016: 283 y 286). Ahí había monedas, instrumentos de bronce, y cuantiosas importaciones de cerámicas itálicas: algunas napolitanas (circa 180 a.C.) consideradas como vasos atesorados junto a producciones calenas del 130 a.C., otras son piezas de posterior cronología. Se trata de “un nuevo contexto cerrado, destruido y cancelado de forma repentina décadas antes de la destrucción definitiva del poblado en el marco de las guerras sertorianas” (Uroz Rodríguez 2018: 131). El recipiente más singular corresponde a la figura de una diosa elevada sobre el cuerpo de un *guttus*, viste túnica y manto y porta collar y corona, sobre un escabel a sus pies un hombrecillo extiende los brazos hacia ella en un gesto interpretado como el rito iniciático de un joven príncipe (Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016: 283-ss., fig. 1-2; Uroz Rodríguez 2018: 132, fig. 2 y 152). Al mismo contexto pertenecen sendos *askoi* con figuraciones de gallináceas de distinta calidad y tratamiento. En uno, casi completo, trazaron líneas geométricas para indicar cuerpo y alas, y emplearon aplicaciones plásticas en los ojos, cresta y cola (Uroz Rodríguez 2018: 132, nº 2, fig. 3). En el segundo llena el cuerpo del recipiente un repertorio geométrico complejo con series de rectángulos, triángulos, espirales y líneas quebradas (Uroz Rodríguez 2018: 135, nº 3, fig. 4), e incorpora un asa (también la figura plástica de un équido de *Libisosa* conservado en el Museo Arqueológico de Linares).

2.3. LAS NECRÓPOLIS

Pierre Paris dice que excavó en la necrópolis de El Amarejo hallando fragmentos de vasos griegos del siglo IV a.C. (Paris 1904: 7 y 133), y que Pascual Serrano encontró vasos decorados con figuras: “M. Serrano m'avait aussi signalé la découverte de quelques vases ou coupes en terre plus fine, de galbe élégant, et couverts de figures, que no font plus partie de sa collection, mais que j'avais toutes raisons, sa bonne foi no pouvant être suspendée, de reconnaître par des ouvres grecques importées” (Paris 1904: 6). No hay más datos sobre lo hallado o sobre el paradero de la colección de P. Serrano, que con el tiempo quedó dispersa⁹.

Dentro de la órbita de influencia del *oppidum* del Tolmo de Minateda la necrópolis más septentrional es la de Hoya de Santa Ana (Sánchez Jiménez 1943 y 1947) (Fig. 8, 1-3). La sepultura número o estuvo cubierta por una estructura tumular de sillares que debió ocultar dos enterramientos, uno antiguo (Sanz Gamo 1993 y 1997: 58- ss., 125 fig. 50), y otro más moderno depositado en un *kalathos* tapado por un plato, asociado a un ajuar con armas y objetos de adorno (fibulas), entre las primeras un casco itálico de tipo Montefortino aporta una data inicial que ha de situarse en los años finales a la Segunda Guerra Púnica, y que se inserta en la relación de tumbas con cascos de la misma necrópolis (Abascal y Sanz Gamo 1993: 111-113, nº 249) o en las cercanas de Zama y Pozo Moro (Sanz Gamo 1997: 55 y 99). La sepultura 294 tuvo como vaso cinerario un crateriforme con pie anular, borde recto y asas rectangulares pegadas al cuerpo, cubierta por un plato decorado en el fondo interno por series de círculos concéntricos cruzados por líneas transversales. El ajuar lo formaban una pequeña vasija de perfil en S, cuatro piernas de dos muñecas de barro, y fragmentos de bronce y cerámica, informes. En la sepultura 315 la urna es una tinaja de cuerpo globular con borde engrosado y recto, hombros marcados, pie indicado y dos asas en forma de cinta tripartita, y cuerpo decorado con hojas de hiedra. La vasija se halló junto a un cuenco de paredes finas y una lucerna de volutas de inicios del siglo I de la era.

En la necrópolis septentrional del Tolmo (Fig. 8, 4-7) los materiales cerámicos son reflejo de las secuencias generales del yacimiento. Al estar en la parte baja de la ladera norte del *oppidum*, la secuencia estratigráfica es compleja al derivar por un lado de la formación de depósitos generados por escorrentía, por otro al ser un espacio perimetral al poblado fue objeto de vertidos que contaminaron las tierras donde se depositaron las sepulturas. Además, al ser zona de paso a lo largo de los siglos ha sufrido diversas nivelaciones y alteraciones, las más intrusivas derivadas del laboreo agrícola. Cuando a comienzos del siglo XX el yacimiento fue visitado por H. Breuil y R. Lantier pasó desapercibida, pues de haber advertido estructuras visibles lo habrían recogido en el artículo que publicaron años después (Breuil y Lantier 1946). Tampoco la registraron Sánchez Jiménez, García y Bellido y Taracena cuando realizaron una campaña, corta, en 1942¹⁰, así pues la circunstancia de que en 1987 fuera visible uno de los monumentos funerarios hay que achacarla que o bien estaba oculto por vegetación en las fechas indicadas, o fue descubierto en algún momento de la segunda mitad del siglo XX por labores agrícolas. Fueron excavadas cuatro construcciones monumentales, una de adobes (sepultura 43) y tres de sillares, dispuestas al menos en dos terrazas separadas por un muro de contención en cuya zanja de cimentación fueron depositados dos *oinochoes*.

Vasos pintados asociados a tumbas no destruidas corresponden a las sepulturas 42 y 43. En la primera en el interior del hoyo se depositó una vasija - que contenía los restos de la cremación - con pie de copa seccionada por la mitad, está decorada con temas geométricos en la mitad inferior, a la superior se asocian otros fragmentos pintados con espirales de las que brotan capullos de flores (Fig. 8, 4). En la sepultura 43, que tuvo

⁹ Algunas piezas menores del término de Montealegre fueron entregadas al Museo de Albacete por uno de sus descendientes, Daniel Serrano Varea.

¹⁰ El Archivo del Museo de Albacete conserva las notas tomadas en el campo por Sánchez Jiménez y García Cernuda.



Fig. 8: Hoya de Santa Ana: 1 sepultura 0, 2 sepultura 294, 3 sepultura 315. El Tomo de Minateda necrópolis norte: 4 sepultura 42; 5 sepultura 43 y sección de la misma, con cratera y plato-tapadera; 6 *oinochoe* del corte 12; 7 *oinochoe* del corte 14 (fotos Museo de Albacete, dibujos R. Sanz).

como estructura el monumento de adobes, en el hoyo fue depositada una cratera (Fig. 8, 5) tapada por un plato que imita la forma Lamboglia 5 de la campaniense B (Sanz Gamo 1997: 137), lo que permite fechar tumba y monumento en el siglo I a.C., en tiempos de las guerras sertorianas si consideramos las aportaciones de yacimientos del valle del Ebro como el Cabezo de Alcalá y el Castillejo de la Romana y los años finales vinculados a los estratos más antiguos de Celsa en torno al tercer cuarto de siglo (Saénz y Minguez 2008: 245), fecha en la que son sustituidas por nuevas importaciones itálicas de barniz rojo (Ramos Suárez 2012: 95).

En El Tolmo un número notable de fragmentos con decoraciones complejas (Fig. 9) estaban dispersos en los estratos que ocultaron o rodearon los monumentos funerarios (Abad y Sanz Gamo 1995: 75). Están asociados a otros materiales cerámicos preferentemente ibéricos en unas relaciones casi constantes: 95,44% del total en el corte 12 (UE 12004) junto a materiales romanos (2,76%) y medievales (1,78%); en el corte 10 (UE 10020)¹¹ el 6,01% corresponden a formas romanas con ollas de borde vuelto, la base de un ungüentario tipo Oberaden, y el fragmento de mango y la base de sendas lucernas, y el 93,98 % a ibéricas destacando una cratera con tallos vegetales, roleos y castilletes bajo las asas, y un lebes con profusa decoración fitomorfa entre metopas; en el 14 (UE 14002) las cerámicas ibéricas¹² alcanzaban el 97,92%, las medievales el 2,06% y las de la Edad del Bronce el 0,41%; en el 17 (UE 17005) el estrato que se apoyaba en las estructuras de las sepulturas 42 y 43 mantenía el alto porcentaje de cerámicas ibéricas con un 95,45%, algo de romanas con un 1,65% y de la Edad del Bronce con 2,90%. En niveles inmediatos inferiores las variaciones no eran muchas, manteniéndose en la UE 14005 - por ejemplo- el 97,66% de ibéricas, 0,38% de romanas (1,50 % en UUEE 10035-10040), y 1,94% de medievales. Por debajo de los monumentos los

¹¹ Esta unidad 10020 fue posteriormente recortada por hoyos donde depositar cremaciones romanas altoimperiales.

¹² Salvo que se indique lo contrario se incluyen en esos porcentajes las cerámicas comunes, las grises, las pintadas, las ánforas y las imitaciones ibéricas.

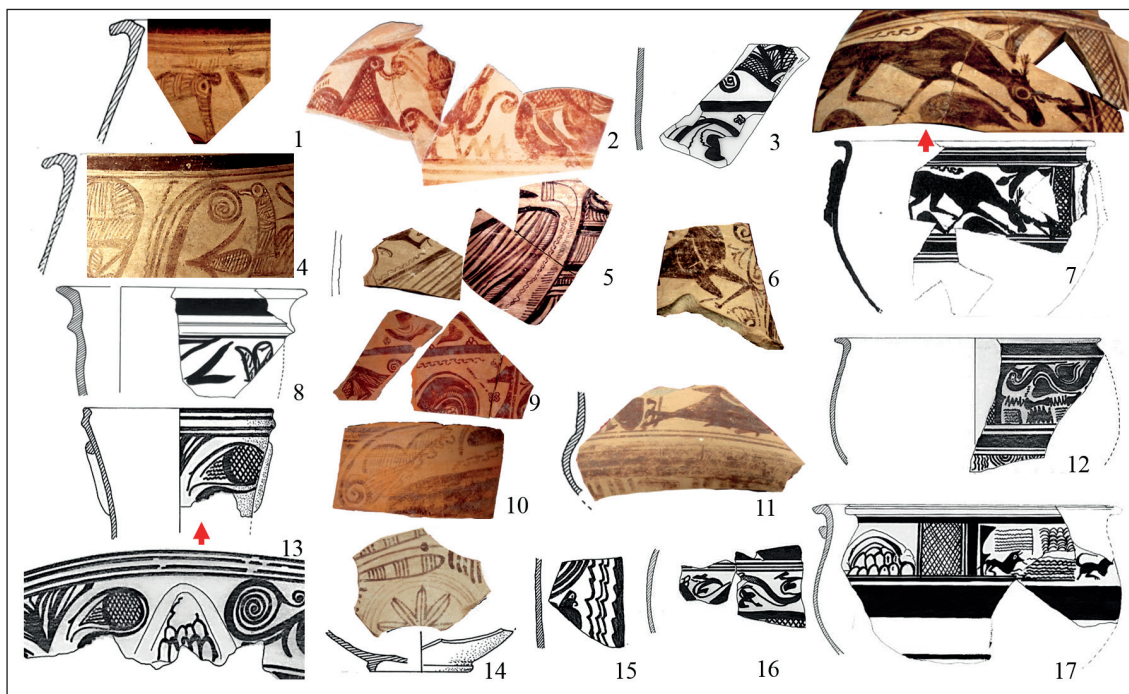


Fig. 9: El Tolmo de Minateda, necrópolis norte: 1, 2 y 17UE 14011; 3 y 4UE 14005; 5UE 14002; 6y7UE 17001; 8y 14 UE 12040; 9UE 17005;10UE 14048; 11UE 12017; 12UE 10020;13UE 10034; 15UE 10052;16UE 17005.

registros corresponden a producciones ibéricas (por ejemplo en UUEE 14011 y 10052) con ánforas, ollas de perfil globular de cuellos altos con o sin molduras y estrías de torno señaladas, labios en forma de cabeza de ánade, almendrados o rectos, cuencos carenados de bordes rectos, hemisféricos, páteras, y un fragmento de ánfora grecoitalica que permite situar las construcciones como pronto en el siglo II a.C.

Tres necrópolis meridionales al Tolmo han proporcionado vasos con decoración compleja. Dos en el valle de Minateda en Los Guiraos (La Horca) con una cratera con decoraciones de grandes tallo florales y asas pegadas con motivo interior de castillete que estaba tapada por un plato que imita la forma Lamboglia 5 de la campaniense B, y en Zama (Fig. 10, 1-4) donde fueron recogidos en superficie los fragmentos a los que aludíamos al inicio de este texto y más tarde el de la gran tinaja con león ante palmera (Sanz Gamo 1997: 140 y 123-123 fig. 49). A 3 km al norte del Tolmo, en Torre Uchea, hay dos registros diferentes para la necrópolis (Fig. 10, 5-6) procedentes uno de las excavaciones de López Precioso, el otro corresponde a una lebeta tapada por un plato que imita la forma Lamboglia 5 de la campaniense B (Sanz Gamo 1997: 138) hallada casualmente durante el arranque de un árbol (ver nota 4).

Se carece de contexto para la necrópolis situada en la ladera de la Piedra de Peñarrubia conocida por las dos vasijas halladas en circunstancias ignoradas, como lo es también el paradero de ambas. Se trata de la tinaja con los carniceros (Fig. 10,7) y del *kalathos* con representación de una procesión funeraria acompañada por una diosa alada con un caballo también alado, un carro con auriga, y otros personajes figurando el tránsito de un guerrero ibérico en un momento avanzado del siglo II a.C. (Eiroa 1986).

En el itinerario entre El Tolmo y *Segobriga* la necrópolis de Pozo Moro tuvo una fase altoimperial documentada en la tumba 4G2, depositada en una tinaja decorada en la mitad superior del cuerpo mediante una línea ondulada en la que se intercalan hojas de hiedra estilizadas y series de líneas paralelas

terminadas en ganchos (Fig. 10,8), como ajuar tenía una lucerna de volutas de un tipo corriente entre el 20 a.C.- 50 d.C. y un as de Galba del 68-69 d.C. (Alcalá Zamora 2003: 61 y 112). Otro tanto ocurre con la tinaja procedente de una tumba de Mahora (Fig. 10,9) que tuvo como tapadera un plato de terra sigillata gálica (Roldán Gómez 1998; Sanz Gamo 1997: 148). En la Manchuela conquense, en la misma cuenca del Júcar, la necrópolis de la Punta del Barrio Nuevo (Iniesta) tuvo tumbas con vasos pintados no geométricos (Fig. 10, 10), son motivos de espirales dispuestos a modo de los caulículos de una flor en una urna de perfil globular, en una tinajilla hay roleos de los que parten brotes de flores y zarcillos, grandes flores con tres pétalos y rayado interior en un *kalathos*, y como excepción otra tinajilla con hombros marcados ofrece la imagen de un ave de perfil (Valero 1999: figura 10; Valero 2010).

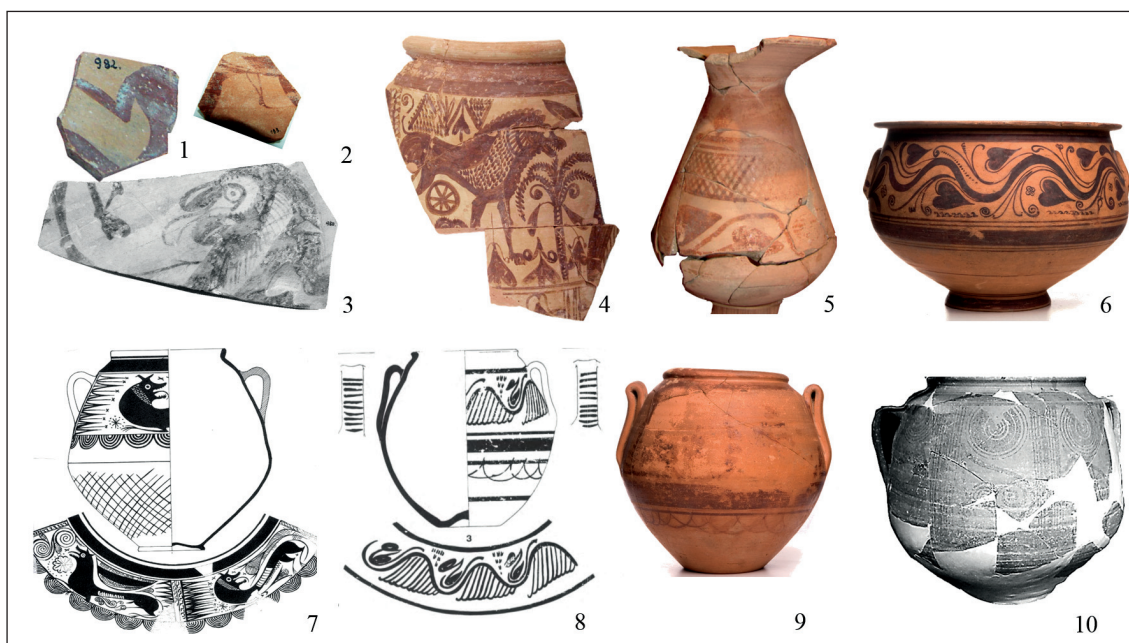


Fig. 10: 1-4 Zama, 5 Torre Uchea, 6 Pozo de La Nieve de Torre Uchea, 7 La Piedra de Peñarrubia (según Lillo 1987), 8 Pozo Moro sep. 4G2 (según Alcalá Zamora 2003: 322), 9 Mahora (fotos Museo de Albacete), 10 Punta del Barrio Nuevo (Iniesta, foto de Javier Cuellar en <http://helenalazarocomunicacion.com/museo-arqueologico-de-iniesta/>).

El Museo Arqueológico de Linares es poseedor de un conjunto de piezas procedentes de la colección Alfonso Morcillo¹³ posiblemente procedentes de una necrópolis de Lezuza. Se trata de un *kalathos* con decoración vegetal, una lebeta (Gabaldón y Quesada 1998) a la que haremos referencia más adelante, dos *askoi* en forma de caballo y paloma, un plato con brotes y espirales, y un vasito caliciforme, además de otras cerámicas no decoradas y aperos de labranza, en principio utensilios raros en necrópolis.

2.4. OTROS ESPACIOS

Hallazgos de distinta entidad amplían el repertorio de lugares con cerámicas con decoración compleja. La fecha más antigua está relacionada con el horno de cerámica de La Casa Grande para el que se dio la fecha final del siglo III a. C., en cuyos estratos de superficie fue hallada una tinajilla decorada con grandes roleos de los que parten capullos reticulados (Broncano y Coll 1988: 203 n° 80 fig. 18). Otros lugares evidencian hasta entrado el siglo primero de la era que algunos vasos pintados fueron guardados en villas

¹³ <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos.html>, red digital de colecciones de museos españoles.

señoriales. Son los recogidos en espacios de la periferia del Tolmo de Minateda como el ocupado por la villa de La Horca con fragmentos decorados con rombos y retículas (Sanz Gamo 1997: fig. 4, nº 8 a 11); por la villa de Zama (Sanz Gamo 1997: 32 fig. 5 y fig. 7 nº 47 y 48); por la situada en el paraje de Los Paredes en Tobarra (Sanz Gamo 1997: 36); por la de Hellín donde un borde de una tinaja muestra entre metopas hoja de hiedra y rostro de frente (Sanz Gamo 1997: fig. 11 nº 107 y 13 nº 128). Del entorno de *Libisosa* el sitio de la Casa de Berruga con un galbo decorado con una rama (Sanz Gamo 1997: 82 fig. 32). Del área del Júcar sendos fragmentos proceden uno del Vallejo de las Viñas donde fueron encontrados los platos de plata, y otro del Corral de Piqueras-Casa Blanca (Golosalvo) sitio conocido muy superficialmente que tal vez corresponda a un poblado convertido en un centro administrativo romano como parecen indicar dos pequeños fragmentos inscritos sobre placas de bronce (Abascal 2014: nº 8 y 9).

3. LOS VASOS PINTADOS: FORMAS Y TEMAS

No es muy amplio el repertorio de formas con decoración pintada compleja descubiertos en la provincia de Albacete (Fig. 11), su ejecución requería la existencia de talleres esmerados en la decantación de las arcillas, en las cocciones uniformes, y en la terminación de las piezas de alfarería que habrían de recibir las pinturas. Pero no siempre se aprecia todo ello, los alfareros ibéricos carecieron, en general, del preciosismo y el cuidado de los alfareros griegos. Por ejemplo, en la fabricación del *askos* con la imagen de paloma de El Amarejo se aprecia el uso de una arcilla con pequeños desgrasantes, producto de una decantación no demasiado esmerada; la unión entre la parte del cuerpo realizada a torno con la modelada a mano (cuello, cabeza) es muy irregular, con huellas de un espatulado no uniforme y un mal alisado. Algo más cuidadoso fue el trabajo de los alfareros que modelaron los *askoi* de *Libisosa*, en uno de ellos la pequeña rotura del receptáculo del líquido deja ver una arcilla anaranjada bien decantada, aunque la gallinácea mejor conservada muestra los defectos en la unión de los elementos realizados a torno con los ejecutados a mano.

Entre las manufacturas procedentes de las excavaciones en El Tolmo hay diferencias en la decantación de arcillas, excelentes en la pieza de la sepultura 42 y menos cuidada en las crateras con roleos y brotes de la UE 10002 o en la de la sepultura 43; se aprecian huellas del torno en la última cratera citada, o en la Tinaja con el león ante palmera de Zama, no se visualizan en el lebes del pozo de la Nieve de Torre Uchea, que no está alisado, ni en la cratera de la sepultura 42 del Tolmo, que resulta ser perfecta en muchos aspectos. Otro lugar con importantes hallazgos, *Libisosa*, huellas señaladas del torno hay en la cratera de la muerte mítica y en la de *monomachia*, el poco cuidado en el alisado final lo muestra la tinaja de los caballeros, siendo los acabados más perfectos en las tinajillas con aves. Salvo el horno de la Casa Grande, el que se identificó como tal en el departamento 5 de El Amarejo para el que ha sido sugerido un uso industrial (Almagro y Moneo 2000: 49-51), y otro altoimperial de cerámicas comunes de la villa de Hellín, no conocemos instalaciones alfareras en los paisajes albacetenses, seguramente porque no se han excavado.

Las formas corresponden a un repertorio reducido: tinajas y tinajillas; recipientes para verter líquidos como son los *oinochoes*, olpes y botellas o botellitas; platos; *kalathos*; y formas derivadas de producciones importadas: caliciformes, crateriformes, lebetas, y vasos plásticos, un repertorio muy en consonancia con las formas frecuentes en Elche (Tortosa 2004). En la necrópolis septentrional del Tolmo hay un cierto gusto por las crateras y las lebetas, en menor medida por los *oinochoes* y los tarros, siendo más inusuales las botellas (UE 17005) y los platos (UUEE 10035 y 10040). En El Amarejo destacan los *oinochoes* y los vasos plásticos que también hay en *Libisosa* además de lebetas, crateriformes, y *kalathoi*.

Para tener como referencia una clasificación tipológica los estudios de la arqueología ibera de la provincia de Albacete muestran en general una clara vinculación con las poblaciones levantinas a través de la nombrada

usualmente como vía Heraclea y de la cuenca del río Segura, mientras que se alejan de las producciones de la alta Andalucía pese a su extrema proximidad con las tierras de Jaén. En esta situación para los vasos hallados en gran parte de la provincia de Albacete el repertorio más adecuado es el que definieron C. Mata y H. Bonet en 1992. En relación con los vasos pintados Tortosa estableció tres grupos (A, B y C) en función del tamaño, en cada uno de esos están incluidas las formas decoradas (Tortosa 2004: 76-77).

La forma de tinaja con hombro datada a partir del siglo III a.C. (Mata y Bonet 1992: 125) es la fecha dada al fragmento de Zama con león ante palmera, pero la mayoría de los ejemplares albacetenses se han considerado algo posteriores. Es el caso del vaso los carníceros de Elche de la Sierra (Fig. 11, 1) con carena muy marcada, que por su temática fue encuadrado en el siglo II a.C. (Lillo 1988: 142), con el mismo tema la tinaja de *Libisosa* y otras con aves (Uroz Rodríguez 1912: 303 y 308). Ornadas con decoraciones vegetales son las vasijas del siglo I d.C. de Pozo Moro, Hoya de Santa Ana, y Mahora. Muy relacionada con esa forma las tinajillas del grupo II tipo 2 con resalte y hombro del ibérico pleno (Mata y Bonet 1992: 127), se encuadran la hallada en el horno cerámico (Fig. 11, 2) de la Casa Grande (Broncano y Coll 1988) y en la necrópolis de la Punta del Barrio Nuevo de Iniesta, dos lugares de la Manchuela distantes entre sí en torno a 35 km.

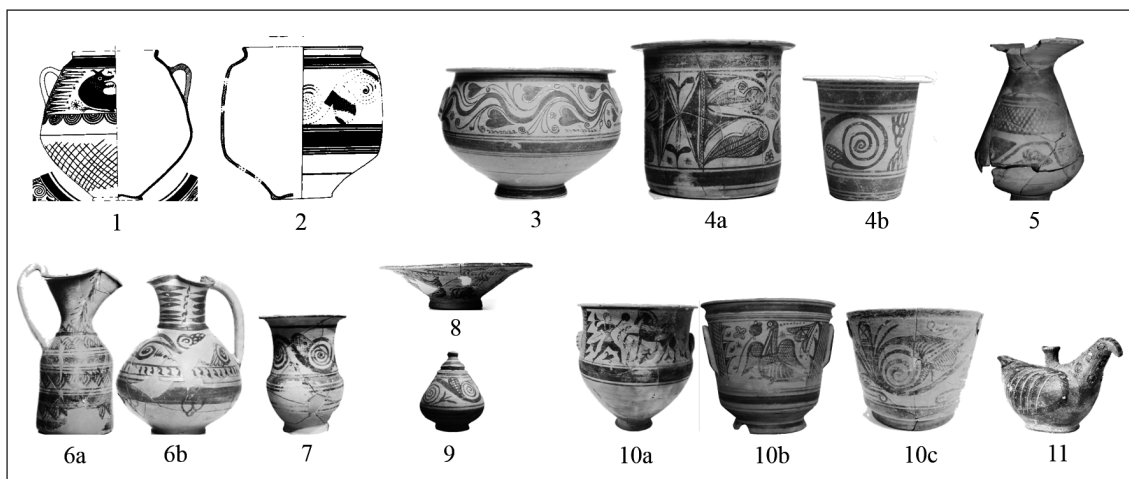


Fig. 11: 1 tinaja de la Piedra de Peñarrubia; 2 tinajilla de La Casa Grande (según Broncano y Coll 1988); 3 lebes del Pozo de la Nieve de Torre Uchea; 4 kalathos de Hoya de Santa Ana (a) y *Libisosa* (b); 5 botella de Torre Uchea; 6 oinochoes de El Amarejo (a) y El Tolmo (b); 7 caliciforme de *Libisosa*; 8 plato de Hoya de Santa Ana sepultura o; 9 botellita de *Libisosa*; 10 crateras de *Libisosa* (a), El Tolmo (b) y Hoya de Sanz Ana (c); 11 askos de El Amarejo.

Del Grupo II tipo 6 sub. 6.1 de Mata y Bonet (1992: 129) son las lebetas que para Ros Sala (tipo III) tuvieron cronologías entre el inicio del siglo III a.C. (La Albufereta) o frecuentemente en los siglos II-I a.C. (Ros Sala 1989: 87- ss.). Las hay completas en el Pozo de la Nieve de Torre Uchea (Fig. 11, 1) (Sanz Gamo 1997: 138) y *Libisosa* (Uroz Rodríguez 2012: 310), y en fragmentos en la necrópolis septentrional del Tolmo (UUEE 10020, 14002, 14011, 14041) en estratos que amortizan los monumentos funerarios. En consonancia con las datas de la cerámica levantina los *kalathoi* (Grupo II tipo 7 en Mata y Bonet 1992: 130) registrados responden a formas originarias en el siglo III a.C.: son los ejemplares de Hoya de Santa Ana (Fig. 11, 4a), de la Punta del Barrio Nuevo y el que citó P. París como de Meca; en un momento avanzado de la centuria siguiente fue datado el de Elche de la Sierra (Eiroa 1986: 84); y a las primeras centurias del I a.C. se adscriben los *kalathoi* en miniatura y los vasitos caliciformes en forma de S (Grupo III tipo 4.2 de Mata y Bonet 1992: 133) del depósito votivo de *Libisosa* (Fig. 11, 4b) (Uroz Rodríguez 2012: 41).

Una botella (Fig. 11, 5) de la necrópolis de Torre Uchea es del tipo 1.2 del Grupo III (Mata y Bonet 1992: 131), como también los *oinochoes* (Mata y Bonet 1992: 132) de uso vinculado a rituales del vino (Pérez Ballester 2012), de los que no faltan ejemplares con decoraciones complejas. Con cuerpo cilíndrico es un ejemplar de El Amarejo, siendo más frecuentes los de tendencia globular de ese mismo yacimiento, del Tolmo y de *Libisosa* (Fig. 11, 6). Solamente han sido registrados cuatro platos (Fig. 11, 8) fragmentados en el Cerro de los Santos y necrópolis del Tolmo, y completos en Lezuza conservado en el Museo Arqueológico de Linares y en la sepultura o de Hoya de Santa Ana (Grupo III tipo 8.1 con borde exvasado, de Mata y Bonet 1992: 134). Del grupo IV tipo 1.2 (Mata y Bonet 1992: 135) son botellitas del depósito votivo de *Libisosa* (Fig. 11, 9), con tapón y carena baja, ornadas con roleos (Uroz Rodríguez 2012: 139).

En el Grupo VI (Mata y Bonet 1992: 140) incluyeron las crateriformes, reflejo de los vasos áticos de uso funerario (Pérez Ballester 2012: 24), imitados desde el siglo IV a.C. en la cuenca alta del Guadalquivir (Pereira 1988: 162). En los yacimientos albacetenses responden a variantes (Fig. 11, 10): la cratera de *Libisosa* llamada de la monomaquia (Uroz Rodríguez 1912: 317) tiene perfil en forma de S como los vasos caliciformes; la procedente de la sepultura 43 del Tolmo es un cilindro con borde recto moldurado, pie anular y dos asas semicirculares pegadas al cuerpo; más simple es la forma de las crateras de Hoya de Santa Ana también con dos asas pegadas al cuerpo, y la llamada de la muerte digna de *Libisosa*. La de la sepultura 42 del Tolmo de Minateda (Sanz Gamo 1997: 50), de excelente calidad en la arcilla y acabado, tiene un elegante pie de copa y dimensiones considerables (la altura conservada hasta la parte inferior del cuerpo 24,5; Ø máximo: 37; Ø base 18 cm.), aunque sigue el modelo de las crateras de campana en el cuerpo y cuello, el alfarero debió inspirarse en las de columnas, en el caso de que a la misma pieza corresponden los fragmentos depositados en el interior de la tumba, que recuerdan al grupo formal 13 de Pereira (Pereira 1988: 164, fig. 14). El problema es que la vasija está perfectamente seccionada en su zona media, como también un ejemplar de la sepultura 15 del Bancal del Estanco Viejo, ambas de un modelo que parece iniciarse en el siglo IV a.C. y perdura hasta el I a.C. (Sala Sellés 1992, 98).

3.1. ALGO MÁS QUE LA GEOMETRÍA PINTADA

Si el número de formas no es muy amplio, tampoco lo es el repertorio que incorpora los nuevos temas entre decoraciones geométricas de bandas y líneas. No es infrecuente la combinación con triángulos, rombos, pequeños frisos con series de SSS, semicírculos y/o segmentos de círculos concéntricos, cabelleras o enrejados. En medio de esos la introducción de elementos pintados no estrictamente geométricos se produjo en ambientes del siglo IV a.C. en vasijas que imitan importaciones griegas, un ejemplo es la necrópolis de El Toril (El Salobral) con la versión ibérica de una copa tipo Castulo con pequeñas hojas, usada como tapadera de una cratera del 375-350 a.C. atribuida al Pintor del tirso negro (Blánquez 1995)¹⁴. En las decoraciones de los vasos griegos (Olmos 1988-89) encontraron inspiración las “espirales en olas” de algunas tumbas de Pozo Moro, a veces combinados con “hojas de navaja” como en la sepultura 4D3, de los siglos IV-III a.C. (Alcalá-Zamora 2003: 52, fig. 22), o espirales de pintura blanca en platos de El Amarejo (Broncano y Blánquez 1985: 231 n° 248). Olmos vinculó la introducción de las nuevas decoraciones que recrean elementos de la naturaleza (roleos, hojas...) con el tiempo de colapso de las importaciones griegas en la península Ibérica (Olmos 1988-1989: 81), entonces se gestaron las decoraciones complejas en los vasos ibéricos, pero el punto de arranque y su generalización coincidió con los ambientes helenísticos.

En el sureste de la meseta sur su desarrollo estuvo pautado por distintas circunstancias: la inserción en la órbita de las corrientes aportadas por la dinastía bárquida, una situación privilegiada en una zona geográfica de tránsito, y un sustrato cultural acostumbrado a las imágenes en espacios públicos. Los

¹⁴ Puede consultarse en *Iberia graeca*, <https://www.iberiagraeca.com/base/ficha.php?ficha=4112>.

primeros registros son del siglo III a.C. al igual que en otros lugares como Covalta (plato con peces), el Castellar de Oliva (vaso de los guerreros) o el Corral de Saus (vaso del héroe y la esfinge) entre otros (Bonet e Izquierdo, 2004: 83 ss.), y coinciden con los tiempos finales de El Amarejo y la presencia de la dinastía bárquida, que en sus itinerarios desde la ciudad portuaria de *Qart-Hadashat* hacia lugares como el valle del Júcar y sobre todo la ciudad de *Castulo*, atravesaba el territorio de Albacete. En esos recorridos tres lugares fueron estratégicos: El Tolmo de Minateda, *Libisosa*, y el núcleo viario en torno a Chinchilla (Sanz Gamó 1997: 307).

En el contexto de influencia púnica debió fabricarse la tinaja de Zama con león parado ante un paisaje con palmera, estilizaciones vegetales y una rueda (Tortosa 1996: 131). En ese ambiente llegarían imágenes realizadas en terracota como la cabeza femenina de El Amarejo y otros vasos plásticos, tal vez los hallados en *Libisosa*. Las decoraciones geométricas de los recipientes cerámicos comenzaron a cambiar incorporando temas y modelos frecuentes en los ámbitos del valle del Ebro pero sobre todo del Levante peninsular, evidenciando la existencia de un activo comercio intensificado durante los dos siglos siguientes gracias a la creciente presencia de itálicos, de sus manufacturas, y del uso de la moneda como elemento de cambio (Sanz Gamó 1997: 231). Están relacionadas las decoraciones de los *kalathoi* del valle del Ebro con otros del sureste, como los de Meca con roleos, zarcillos y triángulos (Paris 1904: 84 n° 170 y 86 n° 173; Broncano 1986: 63 y 64), el de la sepultura o de Hoya de Santa Ana con triángulos y flores acorazonadas y motivos vegetales estilizados, flores polilobuladas, rosetas y una estrella (Sanz Gamó 1993). La ordenación de los elementos decorativos entre metopas está en los *kalathoi* de la antigua *Edeta* (Mata 1997: 26; Tortosa 2006: 45) también en los más pequeños del depósito votivo de *Libisosa*, en las crateras (del Tolmo y *Libisosa*) y en las lebetas (necrópolis norte del Tolmo).

Del Amarejo hay que nombrar un *oinochoe* del departamento 3 decorado con ramas en el cuello (Fig. 2, 7) tímidamente incluido entre un repertorio amplio de cerámicas con decoraciones geométricas nuevas, igualmente documentadas en el Cerro de los Santos (Fernández Avilés 1966: 37 figura 8, 5; Sánchez Gómez 2002: 182). Entre los nuevos temas las SS tumbadas fueron generalizadas a partir del siglo III a.C. (Santos Velasco 2010: 155), fecha acorde con los registros de El Amarejo en los fragmentos de la tinaja del departamento 4 (Fig. 2, 9) con motivos vegetales muy esquemáticos, un friso con línea quebrada de la que parten tallos rematados en motivos con forma de peine, y un friso superior con al menos dos “eses” tumbadas tras los cuartos traseros de un cuadrúpedo con pelaje grosero, sus descubridores lo relacionaron con un taller de La Alcudía (Broncano y Blánquez 1985: 239 y 241 n° 262). La granada (Badal *et alii* 2010: 61) o quizás adormidera¹⁵ acompañada por hojas de trébol está en El Amarejo: un *oinochoe* (Blánquez y Martínez 1983: 43 n° 66; Broncano 1989: 155 n° 152), en fragmentos del departamento 3 y otros de la intervención de P. Paris (Fig. 7, 4 y 2,3).

En la necrópolis septentrional del Tolmo son motivos frecuentes los vegetales con roleos, desarrollados en registros ametopados o en frisos continuos de los que parten capullos con retículas interiores, los zarcillos, las hojas de hiedra con mayor o menor esquematismo, las flores con varios lóbulos sin tallos o con éstos a modo de grandes flores de loto; también las rosetas cuatripétalas, las estrellas y la rueda (UE 14005) diseminados por entre el campo figurativo. Las decoraciones ocupan la mitad superior de las vasijas entre líneas y bandas que en la parte inferior rematan en semicírculos concéntricos o cabelleras como motivos más frecuentes. A veces en los espacios bajo las asas pegadas se desarrolla el motivo de castilletes.

¹⁵ La granada procede del árbol granado (*Punica granatum*), un arbusto cuyos frutos penden de las ramas. La adormidera (*Papaver somniferum*) es una planta herbácea cuyos frutos coronan largos tallos. En la provincia de Albacete las representaciones pintadas parecen corresponder en general a la papaverácea.

Flores cordiformes con dos grandes pétalos abiertos de los que parte el pistilo (Fig. 12,1-6) se pintaron desde finales del siglo III a.C. y continuaron al menos durante la primera mitad del I a.C. Forman parte del *horror vacui* que caracteriza a la mayoría de los vasos pintados, o rellenan espacios en las metopas del *kalathos* de la sepultura o de Hoya de Santa Ana; constituyen el paisaje vegetal donde se desarrolla la acción heroica de las figuras con atuendo militar del Tolmo y de la cratera de la monomaquia de *Libisosa*, en ambos las flores están rellenas con trazos paralelos; animan los fondos paisajísticos de la escena del Tolmo con ciervo; muy estilizada rellena hueco en las pequeñas botellas del depósito votivo de *Libisosa*; o de gran tamaño con tintas planas ocupa gran parte del cuerpo del *kalathos* de Iniesta.

Recurrente fueron las hojas de hiedra (Fig. 12,7-14) que envuelven algunos vasos partiendo de tallos serpenteantes enmarcados arriba y abajo por motivos geométricos. Adquieren forma casi triangular en el fragmento del Cerro de los Santos recogido en el siglo XIX (Sánchez Gómez 2002: 181), y en la botella de Torre Uchea con carena muy baja y boca muy abierta, pintada entre la carena y el borde con una línea ondulada en la que se intercalan hojas de hiedra, un friso superior con enrejado, y otro con rombos entre líneas paralelas¹⁶. Son más acorazonadas en los dos *oinochoe* asociados a las fosas fundacionales del muro que servía de perímetro a dos de los monumentos de sillares de la necrópolis norte del Tolmo de Minateda¹⁷, pintados en el cuello con motivos geométricos, mientras que en la mitad superior del cuerpo desarrollan roleos con capullos y zarcillos, estrellas y rosetas sobre una banda de series de SS entre líneas, y a la altura de la carena una ancha banda remata en series de arquillos imbricados a modo de racimos que también se hallan entre las decoraciones de los recipientes del depósito votivo de *Libisosa*, que Tortosa vinculó con un “estilo Albacete” (Uroz Rodríguez 2012: 187-ss.). Teniendo en cuenta que en El Tolmo un estrato infrapuesto a los citados monumentos se halló un fragmento de ánfora Dressel 1B,

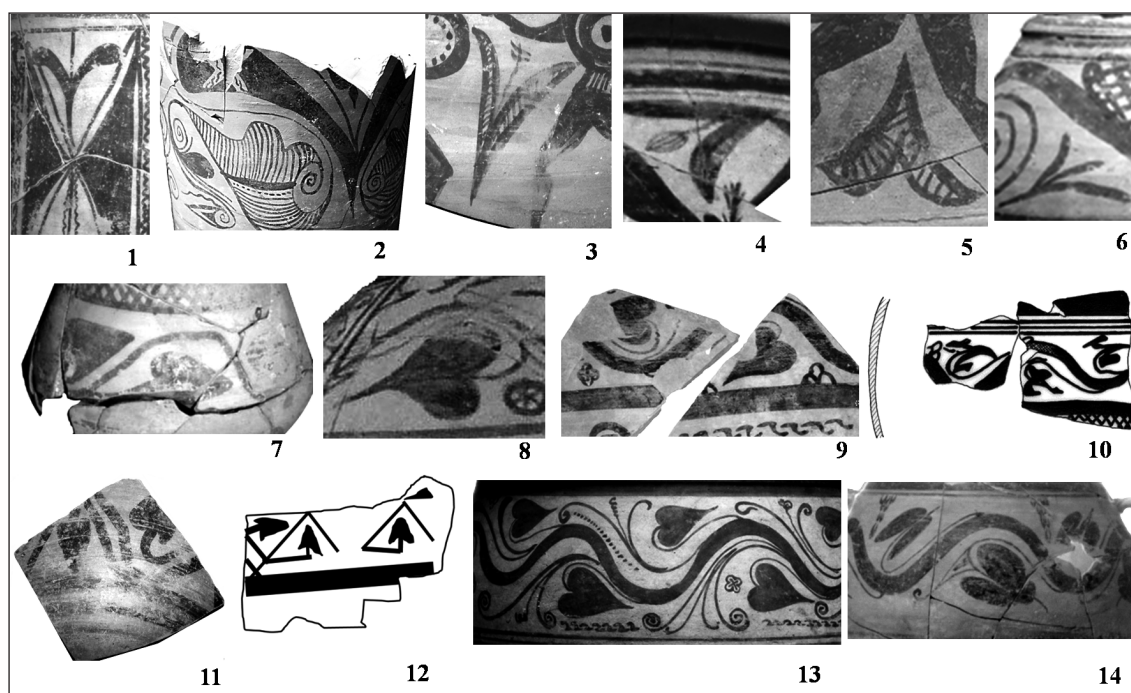


Fig. 12: Hojas acorazonadas y hojas de hiedra: 1 y 14 Hoya de Santa Ana sep. 0 y 315 respectivamente; 2 Punta del Barrio Nuevo de Iniesta; 3, 4, 8-10 El Tolmo de Minateda; 5, 6 *Libisosa*; 7 y 13 Torre Uchea; 11-12 Cerro de los Santos.

¹⁶ Procede de la excavación de F. J. López Precioso, que sepamos no está publicada.

¹⁷ UUEE 14004 y 12031.

parece adecuado situar la cronología de los dos *oinochoes* a finales del siglo II a.C. (Sanz Gamó 1997: 46 y 50 ss.).

Destacan las hojas de hiedra pintadas en el *lebes* del Pozo de la Nieve de Torre Uchea (Sanz Gamó 1997: 63) que aporta la fecha a mediados del siglo I a.C. gracias a la patera que sirvió de tapadera. En el primero la decoración está formada por gruesos tallos serpenteantes de hederas y zarcillos, entre rosetas cuádrupétalas y series de SS; las asas semicirculares están pegadas al cuerpo cobijando sendos motivos de castilletes que para Olmos sugieren el ámbito cerrado del templo “en oposición al ámbito abierto de esa naturaleza desbordante en la que surge” (Olmos *et alii* 1992: 27). La hoja de hiedra evoluciona en el siglo I de la era en las tinajas de cuerpo globular, tal vez fabricadas por un mismo artesano: las reiteradas urnas de la sepultura 315 de Hoya de Santa Ana con friso corrido en el que desarrolla motivos vegetales con hederas muy estilizadas alternando con finas líneas verticales; la tinaja de la tumba 4G2 de Pozo Moro asociada a los materiales citados que estiran la permanencia del tipo y la decoración hasta finales del segundo tercio del siglo I d.C. (Alcalá Zamora 2003: 61 y 112); y la hallada en la necrópolis de Mahora (Roldán Gómez 1987; Sanz Gamó 1997: 148). Al tipo se suma el galbo del Cerro de los Santos.

De Meca P. París publicó el dibujo de un olpe con roleos de espirales de los que parten capullos de forma oval con retícula interior (París 1904: 84 n° 170 y 86 n° 173; Broncano 1986: 63 y 64; Lorrio 2011: fig. 2) llamados corona de mirto (García Hernández 1987: 23), que con las pequeñas hojas de zarzaparrilla es un tema presente en la Alcudia (Tortosa 1997: 180; Tortosa 2006: 73) y principal en muchas de las decoraciones de los vasos pintados hallados en la provincia de Albacete (Fig. 13, 1 a 9). Es el caso de la tinajilla de La Casa Grande (Broncano y Coll 1988: 204 fig. 18 y 226), del crateriforme de la sepultura 294 de Hoya de Santa Ana donde la decoración ocupa toda la superficie del vaso en un friso corrido con predominio de grandes roleos de los que brotan capullos, flores, zarcillos y una estrella (Blánquez 1990: 331-ss., fig. 98 y 99). Se desarrolla en ejemplares de los siglos II-I a.C. en El Tolmo de Minateda y en *Libisosa*. En el primero en la sepultura 42 en los fragmentos asociados al recipiente con pie de copa, decorados con espirales de las que brotan capullos de flores, tema repetido en una cratera muy fragmentada de uno de los niveles de colmatación en torno a los monumentos funerarios. Más abundante es su presencia en *Libisosa* (motivo EF 3 y EF 4, en Uroz Rodríguez 2012: 334) en recipientes como la tinaja y el caliciforme del departamento 86, junto a ánforas y un *oinochoe* con ojos profilácticos, en un conjunto fechado en el primer cuarto del siglo I a.C. (Uroz Sáez *et alii* 2007: 149 y 152 fig. 19), también en el *oinochoe* con dama, ave y ciervo, en las botellitas, caliciformes y *kalathoi* del pozo ritual (Uroz Rodríguez 2012: 90-ss.), o formando parte del campo de sendas tinajas del caballero y del carnívoro.

Otra flor que decora vasos del siglo III a.C. pero sobre todo de las dos centurias siguientes, es la formada por un cáliz abierto y alargado que parte de un tallo muy delgado, tiene dos o más lóbulos y rayado interno, y los pétalos exteriores acaban en espiral (Fig. 13, 10-16). Uroz la denominó como elemento fitomorfo EF 1 con ejemplos desde finales del siglo III a.C. en el *kalathos* de la sepultura 0 de Hoya de Santa Ana, abundantes a partir del siglo II a.C. (Uroz Rodríguez 2013: 332). Además de las representaciones en los vasos de *Libisosa* cabe mencionar el *kalathos* de la Punta del Barrio Nuevo de Iniesta donde el pintor agrandó las flores ocupando una superficie muy amplia, estilísticamente iguales a las grandes flores de la vasija con carnicero de *Libisosa*.

Como elemento iconográfico principal, acompañado por figuras zoomorfas o antropomorfas, grandes flores de dos pétalos con grueso estigma y sépalos terminados en volutas (Fig. 14), están registrados en El Tolmo de Minateda en los estratos de colmatación de la necrópolis septentrional, y en *Libisosa* en la lebeta conservada en el Museo Arqueológico de Linares. De este ejemplar destacan los jinetes con caballos al trote dispuestos ante una gran flor de loto en medio de un fecundo paisaje con roleos con brotes reticulados y flores de tres pétalos (Gabaldón y Quesada 1998), el motivo ha sido relacionado con la heroización del difunto (Uroz

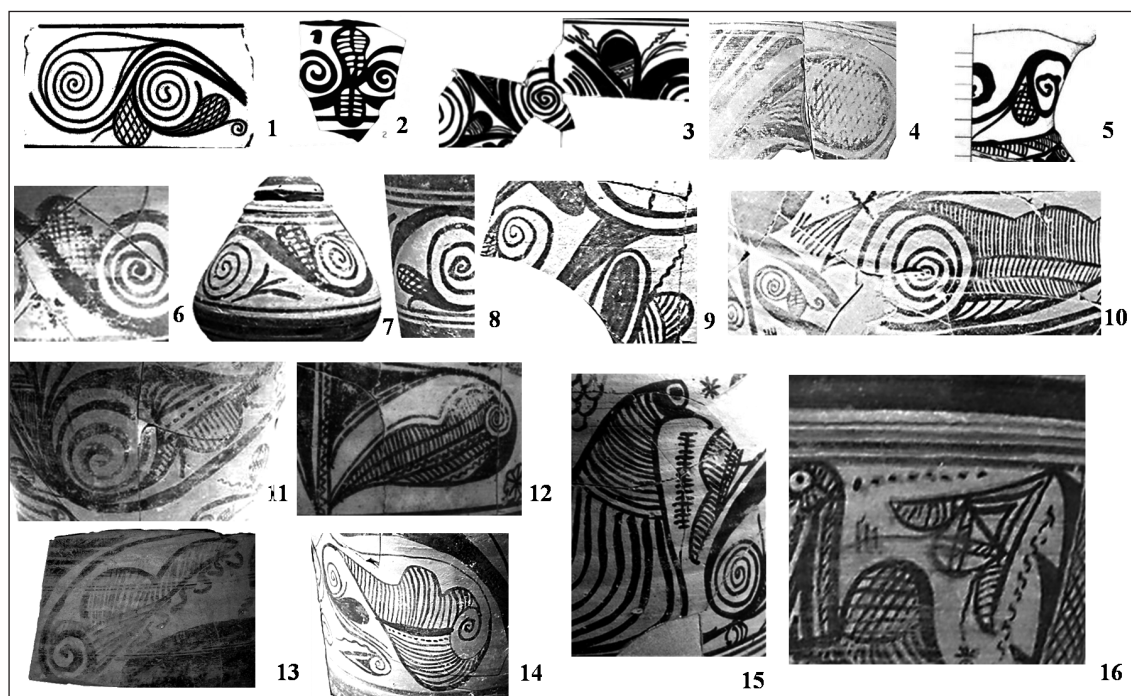


Fig. 13: Capullos reticulados y flores: 1,2Meca; 3, 4, 13, 16 El Tolmo de Minateda; 5 a 10, 15Libisosa; 11 y 12 Hoya de Santa Ana; 14 Punta del Barrio Nuevo de Iniesta.

Rodríguez 2012: 374, fig. 282; Uroz Rodríguez 2013: 56), o tal vez el tributo que se rinde a la diosa a través de un elemento heráldico. Los ejemplares del Tolmo de Minateda en los que la flor está acompañada por aves sugieren la misma lectura como representación simbólica de la diosa de origen púnico, el mismo que tuvo el *askos* en forma de paloma de El Amarejo (Prados 2004: 101). En los ejemplares del Tolmo la flor es tratada de manera muy naturalista o muy esquemática como versión ampliada de los brotes reticulados asociados a espirales, donde el estigma es el elemento principal mientras que pétalos y sépalos son finas estilizaciones. También varían los tratamientos de las aves, que responden a dos estilos distintos en su concepción, siendo el elemento común la posición con la cabeza de perfil y un gran ojo señalado por un punto, y las alas expaladas.

Pequeñas rosetas con cuatro o con ocho pétalos aluden al paisaje fértil. Son motivos secundarios con excepciones como el plato de la sepultura o de Hoya de Santa Ana, transformada en una gran flor de finos pétalos en medio de un fondo marino de olas y peces, y en ese mismo contexto de las postrimerías del siglo III a.C. el *kalathos* de esa sepultura. También el motivo está presente en otros vasos datados en el siglo I a.C. como la lebetas de Torre Uchea y la cratera de la sepultura 43 del Tolmo, y en fechas posteriores con un trazo muy estilizado en un plato (Fig. 9, 14) procedente de los estratos de colmatación del Tolmo de Minateda, importado del taller ilicitano coetáneo al reinado de Augusto (Abascal 1986: 29).

La estrella llena espacios vacíos en Meca en niveles asociados a vasos itálicos (Broncano y Alfaro 1990: 140-ss. y 166) y a monedas republicanas (Broncano y Alfaro 1990: 210); en El Amarejo en el departamento 3; en el Cerro de los Santos en un fragmento recuperado por Fernández Avilés en 1963 (Sánchez Gómez 2002: 185), y junto a la imagen de la *dea stephano* (Brotons y Ramallo 2014); en la cratera de la sepultura 43 del Tolmo y en uno de los *oinochoes*; en Peñarrubia en la tinaja de los carniceros; en Libisosa en las tinajas con aves; en Hoya de Santa Ana en las vasijas de las sepulturas 294 y 315, y en Pozo Moro. El motivo de la rueda está en Zama interpretado como símbolo solar (Olmos *et alii* 1992: 46) y en uno de los *oinochoes* del Tolmo.



Fig. 14: 1 a 3 Tolmo de Minateda (fotos y dibujos del Museo de Albacete); 4 Lezuza (según Gabaldón y Quesada 1998).

3. 2. IMÁGENES ZOOMORFAS Y ANTROPOMORFAS

Los cuartos traseros del cuadrúpedo con pelaje del fragmento de El Amarejo (Broncano y Blánquez 1985: 239 y 241 n° 262) pudiera ser un puercoespín, animal tenido como alusión al inframundo como se desprende de un relieve de Pozo Moro o de la fíbula de Braganza, con representaciones en *Edeta* (Bonet 1995: 135 n° 346 fig. 63), Corral de Saus (Izquierdo 1996: 249 fig. 8, 1), o en el vaso de los guerreros de Archena. Ese cuadrúpedo parece inaugurar la iconografía zoomorfa en las producciones pintadas de la provincia de Albacete, donde fueron más frecuentes los leones, los lobos, los ciervos y sobre todo los équidos. Esa nueva presencia es también la registrada en los *askoi* de uso ritual de El Amarejo: la paloma decorada con pintura en alusión a las plumas, con estampillas y con aplicaciones plásticas, que se dató en los últimos años del siglo III a.C. (Blánquez y Martínez 1983: 56 n°107; Broncano y Blánquez 1985: 251 n° 283-284, y 280), o en el siglo II a.C. (Olmos *et alii* 1992: 120); el cuerpo y cabeza de sirénido (Broncano 1989: 114 n° 31, 141 n° 113); y la cabeza policroma de león (Broncano 1989: 204 n° 278), además de los sacaleches que tal vez aludieran a una diosa curótrofa. En *Libisosa* están registrados en tres departamentos en forma de gallinácea (Uroz Rodríguez 2012: 244-ss. y 303 ss.; 2013: 52; Uroz Rodríguez 2018: 132, n° 4, fig. 5 y n° 5, fig. 6), a los que se unen las conservadas en el Museo Arqueológico de Linares.

Las tinajas de Zama introducen la rara representación del león en los vasos pintados, dos versiones en las que el carnicero denuncia su condición por la abundante melena. En uno destaca la cabeza dibujada mediante trazos muy pictóricos en morro y melena, en un segundo plano se aprecian las pezuñas y extremo de las patas de un cuadrúpedo (Sanz Gamo 1997: 62 n° 185); el león parado ante palmera -que es trasunto de las monedas púnicas (Sanz Gamo 1997: 124 fig. 49; Badal *et alii* 2010: 45)- muestra dos elementos característicos de los carnívoros: los estómagos vacíos destacando sobre los cuerpos pintados con tintas planas, y las fauces abiertas con lenguas pendientes. La ausencia de melenas y el tipo de orejas los distinguen de los *carnassiers* (Fig. 15, 1-3), más frecuentes, de tinajas y lebetas, son los casos de la Piedra de Peñarrubia con las figuras de un lobo y una loba como alusión a la maternidad (Santos Velasco 2018: 381), corriendo en medio de un campo con flores estilizadas, roseta y estrella enmarcadas por metopas con roleos con brotes reticulados y elementos punzantes (Lillo 1988). Los ojos redondos muy abiertos, las fauces abiertas, las orejas erguidas, son comunes en las representaciones de los fragmentos de Zama (Sanz Gamo 1997: fig. 7 n° 48), Meca (Paris 1904: 85, fig. 170), *Libisosa* (Uroz Rodríguez 2012: 303, fig. 235-236) y las dos pequeñas y torpes figuras de la lebeta del Tolmo en un friso ametopado desarrollando una tímida sucesión de carnívoros silueteados entre motivos geométricos. En el Cerro de los Santos el fragmento con la *dea stephano* muestra un *carnassier* con el cabello erizado, pelambrera leonina en pecho y costillar indicado mediante el vacío del cuerpo, alusión al mundo funerario y subterráneo (Brotóns y Ramallo 2014: 346; Grau *et alii* 2017: 170, fig. 7.10).

Dentro de la cuenca del río Mundo un fragmento de gran tamaño de la colección parroquial de Liétor (Fig. 15, 4) está pintado con un espléndido ciervo de perfil relleno de tinta plana, junto al cáliz de una gran flor inserta en un paisaje con hojas de hiedra. La iconografía del ciervo está presente en la cuenca del Segura en torno al Tolmo de Minateda: dos fragmentos de los niveles superiores de la necrópolis los muestran pastando, como también en una de las caras de la cratera de la sepultura 43 (Abad *et alii* 1993; Abad y Sanz 1995: 76; Tortosa 2006: lám. 101; Badal *et alii* 2010: 141). La cratera tiene dos asas pegadas al cuerpo con decoración interna de castilletes, y dos imágenes entre metopas y flores esquemáticas: un ciervo pastando y en la otra un ave con alas desplegadas ante una adormidera, en ambas caras el paisaje vegetal lo forman flores trilobuladas, rosetas cuatripétalas y estrellas (Sanz Gamo 1997: 137). La adormidera se halla tanto en vasos rituales como funerarios, el ejemplo de la cratera del Tolmo es muy elocuente, por su parte la imagen del ciervo como animal sicopompo, bienhechor y protector es el de las esculturas antiguas (García-Gelabert y Blázquez 2007: 102), pero las representaciones en la pintura vascular han sido interpretadas con un carácter eminentemente narrativo sin contenido alguno espiritual

(García-Gelabert y Blázquez 2007: 104). No parece que así sea en la cratera de la sepultura 43 del Tolmo donde las dos escenas que contiene, separadas por metopas, aluden directamente al sueño de la muerte a través del ave con adormidera y del ciervo pastando como símbolo de la traslación del difunto al más allá (Marco Simón 2017: 336).

Los ciervos del Tolmo y Liétor, como también el ave ante adormidera, encuentran su significado como animales sicopompos insertos en exuberantes paisajes, alusiones al viaje al más allá presente en la iconografía funeraria mediterránea como refleja una patera calena de La Serreta con erotes y aves picoteando aves y adormideras anterior a los ejemplares albacetenses (Olmos 1998: 132 ss.), igual que algunos de los vasos de Elche-Archena (Tortosa 1997: 185), o una tinaja de *Edeta* (Aranegui *et alii* 1997: 28). En *Libisosa* la iconografía del ciervo es secundaria en el *oinochoe* con ave, ciervo y dama del sector 3 departamento 59 (Uroz Rodríguez 2012: 324, fig.252), en una lebeta con ciervos (Uroz Rodríguez 2012: 310, fig. 241), además de la cratera de la muerte mítica donde es cazado e interpretado como imagen del dominio de la naturaleza por los humanos (Santos Velasco 2018: 373), que enlaza con otras representaciones como la escena de cacería de venados de un vaso de Azaila de fines del siglo II a.C. o principios de la siguiente centuria (Maestro 2010: 225, fig. 9), o el dramatismo del *kalathos* de Azuara donde una cierva es atacada por dos lobos.

Representaciones de aves hay en El Tolmo, *Libisosa*, Cerro de los Santos e Iniesta, ejecutadas con distinta intencionalidad. Claramente funeraria en la cratera de la sepultura 43 del Tolmo (Fig. 8, 5); como símbolo de la diosa en el fragmento del Cerro de los Santos con la *dea stephano* (Fig. 6, 12); en los del Tolmo ante grandes flores de loto (Fig. 14, 1 y 3). Técnicamente tienen cabeza de perfil con un gran ojo circular con punto central, pico ganchudo como los que se hallan en contextos levantinos (Bonet e Izquierdo 2004), cuerpo de frente con rayado, alas explayadas con reticulado en la mitad superior y largas líneas como indicación de las plumas remeras y timón. Con el cuerpo de perfil y un ala (Fig. 3, 5) son los ejemplares de las tinajillas de *Libisosa*



Fig. 15: 1 y 7 El Tolmo de Minateda; 2, 5 y 6 Lezuza (según Uroz 2012); 3 La Piedra de Peñarrubia; 4 Liétor (fotos Museo de Albacete).

(Uroz Rodríguez 2012: 305, fig.237-238, y 308, fig. 239-240) con cuerpos rayados, y un fragmento del Tolmo (Fig. 5, 7). De perfil con uso de tintas planas las aves de Inieta (Valero 1999: figura 10) y el fragmento del Tolmo con ánforas (Fig. 5, 8). Silueteadas son las de un fragmento del Tolmo, del *oinochoe* libisoso con ave, ciervo y dama (Uroz Rodríguez 2012: 324, fig.252), y el ejemplar citado del Cerro de los Santos.

La imagen del pez es interpretada con distintos sentidos. Los del plato de la sepultura o de Hoya de Santa Ana (Fig. 8, 1) están pintados con tintas planas pero con indicación de agallas y ojo con paralelos en *Edeta* (Bonet 1995: 168), rodean y realzan una gran roseta central como símbolo divino femenino (Santos Velasco 2018: 364) manifestado en un paisaje marino (Olmos *et alii* 1992: 121) y signos celestes en una lectura simbólica en relación con el más allá (Aranegui 1996: 402, 409 y 410; Aranegui 2006: 178), como también transmite el plato con peces radiales del departamento 14 de *Edeta* considerado como sagrado por la presencia de un betilo (Bonet 1995: 103). Tal vez con ese mismo significado pueda interpretarse el fragmento de plato (Fig. 6, 6) hallado en 1963 en la cata 1ª del Cerro de los Santos (Blánquez y Martínez 1983: 69 n° 142; Sánchez Gómez 2002: 184) junto a ánforas romanas y cerámicas campanienses¹⁸, donde se unen un alto sentido plástico que combinas la tinta plana con el esgrafiado, y una intención conceptual en la representación de la anatomía interna indicada por la espina y la externa por las escamas del perímetro del cuerpo. Pero en un galbo de la necrópolis del Tolmo (Fig. 9, 11) su técnica, concepto y posición formando parte de un friso corrido le aproxima a los peces representados en el vaso de las Cabras de la tumba 8o del Cabecico del Tesoro (Olmos 2001-2002: 208), donde las cabras aluden al campo y pastoreo.

Algunos fragmentos muestran las extremidades de caballos (Fig. 16): el de trazo estilizado (Fig. 6, 7) ante motivos en S del Cerro de los Santos (Chapa 1984: fig. 4,10; Sánchez Gómez 2002: 184); dos de Libisosa del sector 3 departamento 60 con un fragmento de *kalathos* y del sector 16 (Uroz Rodríguez 2012: 312, fig. 242 y 325, fig. 253). La mayoría están claramente asociados a figuras masculinas con raros ejemplares en El Tolmo reducidos a las extremidades de un equino, y a un gran fragmento con un jinete lancero a galope, donde el caballo está pintado con tintas planas excepto en cuello y cabeza, el hombre viste camisa con botonadura central y rostro de perfil con nariz afilada como suele ser frecuente en piezas edetanas.

Los vasos de La Piedra de Peñarrubia y *Libisosa* son, por ahora, los únicos que ofrecen relatos completos. En dos ocasiones aluden a un personaje masculino muerto y heroizado, la cratera de la muerte mítica (Uroz Rodríguez 2012: 315, fig. 245-246; 2013: 56-ss., fig. 6, 8.) y el *kalathos* con escena de tránsito (Eiroa 1986). En ambos el registro pintado ocupa las pareces del vaso desde el borde hasta la parte inferior, con un gusto por el abigarramiento, especialmente en el libisoso (Fig. 4, 1) con el recurso de series de pequeños puntos paralelos, que con cabelleras y segmentos de círculo concéntricos se desarrollan por debajo y a los lados de dos asas pegadas al cuerpo que tienen forma de W invertida, así quedan separadas dos escenas consecutivas. En una un guerrero cuya cabeza está cubierta por un casco con largo penacho, yace en el suelo abatido por una flecha y una lanza como resultado final del combate, el vencedor es un jinete cuya cabeza cubre con un casco sin penacho y porta un escudo redondo en una mano y una lanza en la otra; sobre el caído sobrevuela un ave con las alas explayadas. Los caballos de los dos contendientes tienen un similar tratamiento y penacho sobre las frontaleras, pero mientras el que monta el jinete está en movimiento, el segundo está parado pues su jinete era el yacente. En el segundo registro los cuadrúpedos son cervatillos montados por sendas aves de perfil ante un elemento floral muy esquemático, un árbol como evocación de la planta sagrada, una iconografía cuyos paralelos fueron indicados por H. Uroz (Uroz Rodríguez 2012: 369).

En el caso del ejemplar de Peñarrubia (Fig. 16,5), que utiliza distintos colores (Eiroa 1986: 73), el registro es continuo y la alusión a la milicia está ausente. No así a la diosa a través de la gran roseta

¹⁸ Dibujado y recogido por Fernández Avilés en el diario de excavaciones conservado en la UAM, cortesía de J. J. Blánquez Pérez.

cuatripétala como uno de sus atributos, y con la misma diosa alada que lleva por las riendas a un caballo alado andando al trote. Conversa con un personaje masculino, silueteado, que viste faldellín corto y se apoya sobre un carro tirado por dos caballos guiados por un auriga. La prudente interpretación de Eiroa parece la más adecuada a esa escena de alto simbolismo y con elementos mediterráneos “creemos estar ante una escena funeraria, pintada sobre un vaso mortuario, en la que se pretende reflejar el tránsito de la vida a la muerte como un viaje en el que el difunto... en posesión o utilización de un carro, hace el viaje al mundo de ultratumba, guiado por un auriga y una diosa o genio que parecen tener un carácter psicopompo” (Eiroa 1986: 83).

Los episodios militares y caballerescos son relatados de manera completa en *Libisosa*, en la cratera de la monomaquia del departamento 174 (Uroz Rodríguez 2012: 317, fig. 247 a 249; 2013: 62-ss., fig. 9) ampliamente descrita por H. Uroz al igual que la tinaja de los caballeros del departamento 15 donde jinetes al trote con las cabezas cubiertas por cascos portan grandes escudos redondos desfilan ante un paisaje con grandes flores y brotes reticulados entre espirales (Uroz Rodríguez 2012: 313, fig. 243-244; 2013: 54-ss., fig. 2-3), así como los fragmentos del *kalathos* con auriga del departamento 19 (Uroz Rodríguez 2012: 327, fig. 54) y un galbo del sector 16 (Uroz Rodríguez 2012: 312, fig. 242). Pequeños fragmentos muestran partes de cuerpos de hombres, generalmente guerreros, a veces son piernas o brazos realizados con tintas planas, como en Zama, o en el Tolmo hallado en un estrato compacto y heterogéneo (UE 60490) recortado por una fosa usada como basurero que contenía cerámicas visigodas.

En el Cerro de los Santos un pie calzado con bota se halló en la cañada en 1963 (Sánchez Gómez 2002: 184)¹⁹, otro en el nivel I de la cata 4 con dos piernas mostradas de perfil y en medio el extremo de un objeto



Fig. 16: 1-3 El Tolmo de Minateda, necrópolis norte; 4 Lezuza (según Uroz Rodríguez 2012); 5 La Piedra de Peñarrubia (según Eiroa 1986) (fotos Museo de Albacete).

¹⁹ La información y copia del diario de excavación de Fernández Avilés la conocemos por cortesía del profesor Juan José Blánquez Pérez, Archivo de la UAM.

que fue interpretado como parte de un escudo oblongo (Chapa 1980: 116, fig. 3,7) o de un ánfora (Blánquez y Martínez 1983: 67 nº 129). La postura de los cuerpos (Fig. 6, 9) parece la misma de otro fragmento (Fig. 6, 8) recogido en la campaña de 1962 en una de las catas de la ladera norte (Fernández Avilés 1966: 35 figura 6,1; Sánchez Gómez 2002: 184), con el torso de un hombre de perfil silueteado, con la cabeza cubierta por un casco, larga ceja, que a la par que alza la cabeza hacia su derecha levanta el brazo. Estos fragmentos no son ajenos a otro del Tolmo de Minateda (UE 1702-1729) (Fig. 5, 5), seguramente de una lebeta, con la imagen de dos hombres con el cuerpo de frente pero con rostro y piernas de perfil, en los rostros el ojo es un punto enmarcado por una ceja curva, como en *Libisosa* y el Cerro de los Santos. El hombre situado a la derecha apenas está conservado aunque permite apreciar un gorro o casquete rayado; el otro está vestido con una camisa larga rematada en flecos, cerrada al frente por una cinta con botones, cuyas piernas estarían cubiertas por algún tipo de calzón largo, los brazos por mangas largas, y las manos tienen largos y finos dedos abiertos, entre ambos hombres una estrella, el cuerpo de un cuadrúpedo y trazos de una figura no identificada. Estas escenas recuerdan otra *kalathos* de la habitación 2 del Cabezo de la Guardia (Alcorisa, Teruel) donde personajes afrontados, saludando en la misma postura que las imágenes citadas, se sitúan a ambos lados de una vasija o árbol, o tal vez un elemento floral y simbólico. En otro fragmento del Tolmo dos guerreros de frente están ataviados con camisas rayadas y calzones (Fig. 5, 6), las cabezas están cubiertas con cascos con cintas laterales, y portan caetras y espadas, una recta y una falcata, ante un paisaje vegetal con alta flor cordiforme entre ambos y un roleo a la izquierda de uno de ellos.

En el vaso de la diosa de *Libisosa* el pequeño personaje masculino (Fig. 7, 5) que está a sus pies subraya la importancia del mundo del varón al recordar el rito de paso e iniciación de un joven de rango social (subido a un escalabel) que directamente se relaciona con la divinidad y sanciona su poder, pues es el representante de un linaje aristocrático (Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016: 289-ss.). La imagen de la diosa emerge de un vaso ritual, de un *guttus* (Uroz Rodríguez 2018), técnicamente combina la pintura geométrica con registros ordenados en metopas como indicación del manto y pequeñas pinceladas en el cuello indicando dos vueltas de collar, el uso de la incisión en pelo y boca, y la aplicación plástica en las orejas, la corona, y el pequeño hombrecillo (Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016: 286- ss.).

La imagen de la mujer es mostrada en raras ocasiones, en el fragmento del Tolmo (Fig. 5, 1) gira el cuerpo a la izquierda con el rostro de perfil, viste túnica y manto, porta en el cuello un collar de cuentas y en la cabeza un gorro redondo similar al que porta una de las damas del Cerro de los Santos, las mujeres del *kalathos* de la danza bastetana de Sant Miquel de Llíria (Bonet 1995: 87 nº 3, fig. 26). Los brazos ligeramente elevados por encima del codo la relacionan con las tejedoras de *Edeta* y de La Serreta de Alcoy, una postura que igualmente muestra la pequeña imagen femenina del *oinochoe* (sector 3 departamento 59) de *Libisosa* identificada con una mujer noble o quizás diosa (Uroz Rodríguez 2012: 324, fig.252 y 347-ss.).

El rostro de la diosa está en el fragmento de lebeta de 33 cm de diámetro hallado en superficie en el Cerro de los Santos durante la campaña de 2013 (Brotóns y Ramallo 2017) ya citado (Fig. 6, 12): un rostro de frente como epifanía de una divinidad femenina con cabello rizado, los labios entreabiertos emulando el *pathos* helenístico, y pintura blanca que simbólicamente resaltaría su carácter divino y brillante (Brotóns y Ramallo 2014: 344-345). Tiene como atributos un astro y un ave de perfil y en un registro inferior, que parece presidir, un *carnassier* (Brotóns y Ramallo 2014: 346; Grau *et alii* 2017: 170 fig. 7.10). Por último en el marco de ese pensamiento simbólico se ha interpretado el fragmento de tinaja de la villa romana de Hellín (Fig. 17) procedente de un contexto del siglo I d.C., con figuraciones entre metopas: una hoja acorazonada o de hiedra en un registro, y en otro un busto de frente, realizado con tintas planas, tenido como representación de la epifanía de una divinidad entre tallos vegetales (Tiemble 1999: 179).

El hallazgo con imagen de una divinidad femenina acompañada de vasos en forma de ave forma parte del pensamiento simbólico en los registros de El Amarejo donde una cabeza del tipo de Deméter y las representaciones de aves son eco de otras asociaciones, anteriores en el tiempo, de Tanit-Astarté con palomas o gallos. Esa referencia a una diosa de origen semita es también la del ejemplar libisano el que



Fig. 17: Villa romana de Hellín (fotos Javier López Precioso).

se ha indicado un espacio temporal entre finales del siglo II y el primer tercio del I a.C. tras la destrucción como consecuencia de las guerras sertorianas (Uroz Rodríguez 2013: 52, 66-67; Uroz Rodríguez y Uroz Sáez 2016: 282). A partir de las apreciaciones de Olmos y de T. Tortosa se vinculan a la divinidad las flores cuatripétalas (Tortosa 2007: 238) con zarcillos y tallos con flores acorazonadas del depósito votivo del Sector 1F de *Libisosa* (Uroz Rodríguez 2012: 53). Tortosa ha propuesto distintos estadios de representación de la divinidad a partir del concepto de pirámide que afecta a las representaciones del espacio albacetense, presidido por “signos como los rostros frontales con arreboles o las figuras femeninas aladas”, en el segundo escalón seres intermedios “en la franja intermedia entre el ámbito divino y humano”, en el tercero personaje masculinos con escenas de lucha de infante con lobo o femeninos, y en el cuarto la naturaleza “con representaciones fitomorfos, sobre todo, y zoomorfos que expresan mayoritariamente dos rasgos fundamentales de este código: el ánodos y la epifanía” (Tortosa 2007: 242). Como elemento vegetal que representa a lo divino la flor de loto parece que fue un elemento recurrente, flanqueada por jinetes, hombres que levantan sus brazos en actitud orante, o aves, como muestran los ejemplares del Tolmo, Cerro de los Santos y *Libisosa*.

4. REFLEXIONES FINALES

La provincia de Albacete está formada por unidades paisajísticas muy diferenciadas fruto de una decisión administrativa de inicios del siglo XIX, la reforma de Javier de Burgos por R. D. de 30 de noviembre de 1833, recordar esa división ayuda a entender los procesos históricos en un territorio que dista mucho de ser uniforme, ni en su geografía ni en las costumbres de sus habitantes, los de ahora y los de antes. Los textos de los escritores grecolatinos reflejan -en los espacios que se identifican como el sureste de la meseta meridional- la confluencia de distintos pueblos en unas tierras de ancestrales cruces de caminos entre prósperas y ricas regiones peninsulares como fueron las béticas y las levantinas. Esa particularidad de tierra de paso se aprecia en la circulación monetaria durante los siglos III-I a.C., particularmente entre el Valle del Ebro y la Bética, con la presencia mayoritaria de las cecas de *Castulo* y *Carthago Nova*, que se repartieron sus respectivas áreas de influencia (Sanz Gamo 1997: 163-ss.). Pero ese reparto territorial no tuvo reflejo alguno en los gustos por unos u otros tipos de vasos pintados, no es extraña la heterogeneidad de estilos pictóricos que participan de los modos de entender las figuras de otros espacios geográficos próximos y levantinos, y no deja de ser llamativa la influencia pictórica de los iberos de los ámbitos de *Edeta* o de *Ilici* cuyas emisiones monetales fueron bastante escasas en los territorios albacetenses.

Las cerámicas pintadas fueron usadas por los contestanos y los oretanos cuya distribución ha sido objeto de distintas apreciaciones (Abad y Sanz Gamo 1995; Grau Mira 2005; Tortosa 2006; Sanz Gamo 2008). Los más recientes hallazgos de *Libisosa* evidencian cómo no siempre la reiterada presencia de un elemento cultural es suficiente para la identificación de un grupo étnico, en ese caso el oretano. En lo que por ahora se conoce no parece que esas cerámicas pintadas fueran elementos comunes entre los oretanos septentrionales cuyos *oppida* y cuyas cerámicas tienen otros elementos comunes. En este sentido ya se pronunció I. Grau al afirmar que “Los problemas principales del uso de la cerámica de prestigio nos parece que son básicamente dos. El primero de ellos es que puede continuar arrastrándose el falso aserto de relacionar dos grandes estilos con grandes áreas regionales, lo que a todas luces es incorrecto. El segundo problema es que al tratarse de un objeto de gran movilidad pueden encontrarse piezas propias de un pueblo fuera de su espacio geográfico debido al comercio, intercambio u otros factores implícitos en la movilidad de objetos que pueden distorsionar el patrón de distribución y crear confusión al respecto” (Grau 2005: 116).

En Albacete las fechas para la aparición de los vasos singulares se estiman en el siglo III a.C., al igual que en El Tossal de Sant Miquel de Llíria entre los años 250-150 a.C. (Bonet e Izquierdo 2004: 83), que Aranegui considera anterior a las producciones ilicitanas (Aranegui *et alii* 1997: 52). Ese fue el tiempo en el que El Amarejo incorporó temas vegetales y excepcionalmente zoomorfos, y vasos plásticos en forma de *askoi* vinculados al culto de una diosa púnica, seguramente la misma que se representa en *Libisosa* emergiendo de un vaso ritual como es el *guttus*, acompañada por representaciones ornitomorfas y otros objetos de comienzos del siglo II a.C. (Uroz Rodríguez 2018). Los *askoi* con forma de ave están registrados tempranamente (375-325 a.C.) en contextos funerarios de Coimbra del Barranco Ancho (Gualda 2015), pero su fabricación se extendió durante los siglos II y I a.C. según se desprende de las producciones halladas en el horno de la calle Troilo de Cádiz (Niveau y Blanco 2007: 208). En el último tercio de esa tercera centuria antes de la era los iberos habían recibido los modelos iconográficos púnicos como se reflejan en los vasos citados y en la iconografía del fragmento de Zama con león ante palmera. Por otro lado, el eco de los platos de pescado áticos (Aranegui 1996) llevados a repertorios ibéricos parece apreciarse en el plato fragmentado del Cerro de los Santos y en la pieza completa de Hoya de Santa Ana (sepultura o), que da una pauta cronológica para la introducción del *horror vacui* en los vasos pintados, de los que serían un ejemplo el *kalathos* de ese yacimiento o el de Meca.

El desarrollo de los vasos pintados con decoración compleja está asociado a importaciones itálicas, caso de *Libisosa*, o de imitaciones de esos vasos, caso del Tolmo y Torre Uchea, coincidiendo con las dataciones dadas en otros yacimientos (Bonet e Izquierdo 2004: 83; Tortosa, 2006a: 41) especialmente para los grandes vasos edetanos y del Estilo I ilicitano (Tortosa 2004: 170), cuyas fechas finales se asocian en Valencia a las guerras pompeyanas (Marín *et alii* 2004: 116). En esos tiempos las imágenes con las que los iberos se identificaban estuvieron sometidas a procesos de transformaciones notables. Se aprecia en la incorporación de las modas itálicas en algunas de las estatuas del Cerro de los Santos aunque mantengan unas constantes estéticas anteriores (frontalidad, hieratismo, etc.), en la nueva estatuaria funeraria con leones sosteniendo cabezas cortadas, en las vajillas, en los patrones monetales, en la introducción de una nueva lengua.

Los iberos eran por entonces pueblos sometidos en lo político y en lo económico, pero frente al poder romano despertaron un particular “nacionalismo” en unas situaciones que, salvando distancias, pueden paragonarse con los actuales procesos globalizadores y las identidades que consecuentemente despiertan. Precisan de elementos visuales como signos externos de identidad, comportamientos estudiados hoy desde otras perspectivas, citemos por ejemplo a A. de Toro y sus apreciaciones sobre la transformación y recodificación de las sociedades prehispanas y la conquista habida que se escenifica mediante la imagen, la escritura, el gesto... (Toro 2006). Llevado a los tiempos finales de la cultura de los iberos, que no obstante fueron largos en torno a 150 años o algo más dependiendo de las estimaciones a favor de los cambios manifiestos desde tiempos de César o de Augusto, el nuevo discurso de las elites ibéricas encontró en la pintura vascular uno de los espacios idóneos de representación. La demanda de las elites urbanas fue señalada por Tortosa (Tortosa 2004: 178), vasos para la propaganda y el prestigio cuyas escenas y simbolismo se han vinculado con las sociedades desarrolladas con posterioridad a la Segunda Guerra Púnica. Su lenguaje ha sido tenido como ambivalente pues a la vez que reavivan mitos y leyendas ancestrales, reinterpretan otras exógenas (Grau y Rueda 2018: 69-70). Para Aranegui la función de las escenas sería la de actuar como “vasos de memoria” (Aranegui 2014), en esa línea se ha subrayado que tendrían una lectura codificada no espontánea, plasmada en vasos de encargo como una forma de identidad y de exhibición de estatus social (Uroz Rodríguez 2013: 51-52) por líderes locales (García Cardiel 2015: 727) que los utilizarían como instrumentos de ostentación ante su comunidad (García Cardiel 2015: 805). Son los vasos con el combate de la monomaquia de Lezuza (Uroz Rodríguez 2012: 62-ss.) tenida como imagen lúdica de exhibición de personajes que están representando al son de un instrumento musical, el disco o tímpano que un personaje de pie levanta con la mano izquierda ante un jinete hábil con el caballo (Aranegui 2014: 323), también de la tinaja de los caballeros del mismo yacimiento en la que

existe una representación mayestática (Uroz Rodríguez 2012: fig. 55), o la cratera de la muerte mítica como colofón de todo ello, donde dos ciervos ante tallos vegetales aluden a la vida de ultratumba por su cualidad de psicopompos.

La asociación entre vasos decorados y proyectos urbanos se apreció en lugares del levante (Grau 2014: 356), y en el Tolmo-*Ilunum*, *Helike?*-La Piedra de Peñarrubia, y *Libisosa* (Uroz Rodríguez 2012), producidos o acopiados por elites urbanas y minoritarias (Bonet e Izquierdo 2004: 81; Aranegui 2006: 174) que se muestran con lenguajes comunes a través de círculos artísticos y talleres propios (Grau 2014), cuyas representaciones estarían relacionadas con un itinerario agónico (Olmos 1998: 136), pero sobre todo de identidad e integración social (Marco Simón 2013: 142). Fueron tal vez instrumentos para el culto, no por haber sido localizados en determinados espacios, sino que en distintos yacimientos son los que dan valor cultural a esos lugares urbanos caso de *Libisosa* y de El Amarejo, o rurales caso del Cerro de los Santos. Y se encuentran en las necrópolis, donde las proximidades iconográficas con los vasos de la Alcudia son más evidentes, especialmente con la figura del lobo en El Tolmo, *Libisosa*, la Piedra de Peñarrubia, un tema con alto contenido simbólico en la iconografía ibérica (González Alcalde y Chapa 1993) que en la Oretania más occidental se encuentra en las estampillas de la vajilla de cerámica (Benítez de Lugo 2014: 43- ss.).

Se han nombrado los vasos ilicitanos como modelo estético, siguiendo a T. Tortosa algunas de las manufacturas se encuadrarían en el esmerado Estilo I (Tortosa 2004: 169-ss.) con el que confluye en las composiciones abigarradas en las que son frecuentes temas como las hojas de zarzaparrilla, los brotes, las espirales, las aves de alas explayadas, los carniceros de fauces abiertas, y los signos alusivos a una divinidad femenina que puede hacerse presente a través de las rosetas de cuatro u ocho pétalos, de las flores de lotos o de los rostros, a veces alados. Con el Estilo II con una iconografía más sencilla y esquemática en vasos asociados a niveles romanos (Tortosa 2004: 175- ss.) cuya temática está escasamente representada en Albacete, y otro tanto ocurre con el Estilo III (Tortosa 2004: 177) que corresponde a piezas pintadas de tradición indígena cuyos tipos fueron definidos por Abascal en 1986.

En ese “espejo” que es la cerámica ilicitana se han encuadrado los ejemplares hallados en Albacete, en los que se aprecia la reiteración de hojas de zarzaparrilla, de flores, de elementos zoomorfos con ciervos, aves y lobos y de otros antropomorfos son atribuidos a un estilo específico del Tolmo de Minateda y su área de influencia al que responden los hallazgos de El Cigarralejo, Torre Uchea, Zama, Villa de Hellín, Cerro de los Santos, Hoya de Santa Ana y Liétor (Tortosa 2006: 102), como partícipes de elementos característicos de las producciones ilicitanas (Tortosa 1997: 180).

Los tempranos descubrimientos de El Amarejo fueron tipificados como un estilo propio con elementos comunes con las producciones ilicitanas, aunque sin llegar a participar de la mayoría de su repertorio iconográfico, pero los ejemplares ahí hallados son insuficientes en número para que definan un estilo propio. Con los registros que había casi rayando el fin del siglo XX propusimos encuadrar los repertorios descubiertos en Albacete en un círculo del sureste (Abad y Sanz Gamo 1995: 73-75). Más recientemente *Libisosa* con la representación de escenas narrativas con caballeros e infantes ha hecho dirigir las miradas hacia el Estilo II edetano (Uroz Rodríguez 2013).

El mapa de hallazgos en el sector suroriental de la Meseta sur es ya muy elocuente de los gustos e intenciones de los iberos, pero teniendo en cuenta que fueron producciones minoritarias frente al gran volumen de hallazgos de cerámicas lisas o con decoraciones geométricas, seguramente todavía sea prematuro atribuciones específicas a talleres cuya existencia por ahora no están documentadas. Como señalábamos más arriba la fabricación de los vasos pintados suele ser esmerada, aunque no alcanzó el refinamiento de los alfareros griegos en los que en origen se inspiraron algunos motivos temáticos. En el Tolmo los tipos humanos representados, o las aves, ilustran distintas maneras de concebir las imágenes,

otro tanto en *Libisosa*. La reiteración de determinadas formas en el tratamiento de las imágenes por ahora no parece sino el resultado de un intenso tránsito de imágenes sustentadas en relatos que por ahora se desconoce en su aspecto literario, siendo precisamente esos vasos pintados los instrumentos parlantes de mitos y narraciones (Grau y Rueda 2018: 71), en los que una diosa preside la naturaleza de los seres vivos pero que se manifiesta en contadas ocasiones, algunos podrían ser utilizados en ceremonias caso del *oinochos* y usados en las mismas, transportados con facilidad de un lugar a otro fuera del recinto sagrado, o dentro de él, como si se tratara de un o de una imagen exenta.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L. Y AMORÓS RUIZ, V. 2017: “La cerámica griega, ¿elemento de prestigio en época visigoda?: El caso de El Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete)”, en Aquilué, X., Cabrera, P., Orfila, M. (eds.), *Homenaje a Glòria Trias Rubiés. Cerámicas griegas de la Península Ibérica: cincuenta años después (1967-2017)*, Centro Iberia Graeca, Barcelona: 63-72.
- ABAD CASAL, L., GUTIÉRREZ LLORET, S., Y SANZ GAMO, R. 1993: “El proyecto de investigación ‘Tolmo de Minateda’ (Hellín, Albacete). Nuevas perspectivas en el panorama arqueológico del Sureste Peninsular”, en Blánquez Pérez, J.J., Sanz Gamó, R. Musat Hervás, M.T. (coords.), *Jornadas de Arqueología Albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Madrid: 147-176.
- ABAD CASAL, L. Y SANZ GAMO, R. 1995: “La cerámica ibérica con decoración figurada de la provincia de Albacete. Iconografía y territorialidad”, *Saguntum, Homenaje a Milagro Gil-Masarell Boscá*, vol. 30: 73-84.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M. 1986: *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la península Ibérica. Centros de producción, comercio y tipología*, Madrid.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M. 2014: “Nuevas inscripciones romanas de la Meseta sur (Hispania Citerior Conventus Carthaginiensis)”, *Lucentum XXXIII*: 251-260.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M., Y SANZ GAMO, R. 1993: *Bronces antiguos del Museo de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- ALCALÁ ZAMORA, L. 2003: *La necrópolis de Pozo Moro*, Real Academia de la Historia-Instituto de Estudios Albacetenses, Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. 2013: *Santuarios urbanos en el mundo ibérico*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. Y MONEO T. 2000: *Literatura hispana prerromana. Creaciones literarias fenicias, tartesias, iberas, celtas y vascas*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 1996: “Los platos de peces y el más allá”, en Chapa Brunet, T., Querol Fernández, M.A. (coords.), *Homenaje al profesor Manuel Fernández-Miranda*, *Complutum* nº extra 6 (1): 401-414.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 1997: “La decoración figurada en la cerámica de Llíria”, en Aranegui, C. (ed.) *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Cátedra, Madrid: 49-116.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 2006: “Arte ibérico en la edetania”, en Abad, L. y Soler, J. (eds.) *Congreso de Arte Ibérico en la España mediterránea* (Alicante 2005) Alicante: 166-183.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 2014: “La imagen ibérica con música: otro modo de narrar”, en Bádenas de la Peña, P., Cabrera Bonet, P., Moreno Conde, M., Ruiz Rodríguez, A., Sánchez Fernández, C. y Tortosa Rocamora, T. (eds.), *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, *Anejos de Erytheia* 7: 320-324.
- ARANEGUI GASCÓ, C., MATA PARREÑO, C., Y PÉREZ BALLESTER, J. 1997: *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid.
- ASENSIO I VILARÓ, D. 2010: “El comercio de ánforas itálicas en la Península Ibérica entre los siglos IV y I a.C. y la problemática en torno a las modalidades de producción y distribución”, *Bolletino di*

- Archeologia on line*, volume speciale, Roma 2008 *International Congress of Classical Archaeology meetings between cultures in the ancient mediterranean*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 23-41, en http://www.bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/documenti/generale/3_ASENSIO.pdf [consulta el 22/11/2018].
- BABELON, J. P. ET CHASTEL, A. 1994: *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris.
- BADAL GARCÍA, E., BONET ROSADO, H., COLLADO MATAIX, E., FABADO ALOX, F. J., FUENTES ALBERO, M., IZQUIERDO PERALES, I., MATA PARREÑO, C., MORENO MARTÍN, A., NTINOU, M., QUIXAL SANTOS, D., RIPOLLÉS ALEGRE, P. P., Y SORIA COMBADIERA, L. 2010: *Flora ibérica. De lo real a lo imaginario*, en Mata Parreño, C. E. Badal García, C.E., Collado Mataix, E. y Ripollés Alegre, P.P. (eds.), SIP, *Serie Trabajos varios* n° 111.
- BENÍTEZ DE LUGO ENRICH, L. 2014: "Arqueología del culto ibérico en la Oretania septentrional", *Arse* 38: 29-61.
- BENÍTEZ DE LUGO, L., ESTEBAN BORRAJO, G., Y HEVIA, P. 2004: *Protohistoria y Antigüedad en la provincia de Ciudad Real (800 a.C.-500 d.C.)*, Biblioteca Oretana, Colección Historia, Ciudad Real.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. 1990: *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta (Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas en la provincia de Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. J. 1995: "La necrópolis ibérica del Salobral (Albacete). Nuevos trabajos arqueológicos". *Verdolay* n° 7, Homenaje a Ana María Muñoz Amilibia: 199-208.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. J. 1996: "Espacios sacrales en los poblados ibéricos. Los casos de El Amarejo y La Quejola". *Revista de Estudios Ibéricos* 2: 139-160.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. J. 2000: "Vías de comunicación en la protohistoria peninsular", en *Homenaje al prof. Maluquer de Motes. Pyrenae* 2: 173-180.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. J., Y MARTÍNEZ DÍAZ, B. 1983: *Arqueología en Albacete 1977-1982. I Jornadas de Arqueología en Albacete*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid.
- BLECH, M. 2002-2003: "El vaso de los dragones de la necrópolis de Hoya de Santa Ana (Chinchilla, Albacete)", Homenaje a Encarnación Ruano Ruiz, *Boletín de la AEAA* n° 42: 245-263.
- BONET ROSADO, E. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, con la colaboración de M. M. Lloréns Forcada, G. Pérez Jordá, y M. Calvo Gálvez, Valencia, Servicio de Investigación Prehistórica.
- BONET ROSADO, H., E IZQUIERDO COLLADO, I. 2004: "Vasos ibéricos singulares de época helenística del área valenciana", en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Casa de Velázquez: 81-96.
- BREUIL, H. Y LANTIER, R. 1946: "Villages pre romaines de la Péninsule Ibérique. II.- Le Tolmo à Minateda (Albacete)", *Archivo de Prehistoria Levantina* II: 213-248.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. 1986: *El Castellar de Meca (Ayora, Valencia). Textos. Excavaciones Arqueológicas en España* n° 147.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. 1989: *El depósito votivo ibérico de El Amarejo. Bonete (Albacete). Excavaciones Arqueológicas en España* n° 156, Madrid.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S., Y ALFARO ARREGUI, M. M. 1990: *Los caminos de ruedas de la ciudad ibérica de "El Castellar de Meca" (Ayora, Valencia), Excavaciones Arqueológicas en España* n° 162.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S., Y ALFARO ARREGUI, M. 1997: *Los accesos a la ciudad ibérica de Meca mediante sus caminos de ruedas*, Serie de Trabajos Varios del S.I.P., 92, Valencia.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. Y BLÁNQUEZ PÉREZ, J. J. 1985: *El Amarejo (Bonete, Albacete), Excavaciones Arqueológicas en España* n° 139.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. Y COLL CONESA, J. 1988: "Horno de cerámica ibérico de la Casa Grande, Alcalá del Júcar (Albacete)", *Noticiario Arqueológico Hispánico* n° 30, 186-228.
- BROTÓNS, F., Y RAMALLO ASENSIO, S. 2014: "Una *Dea Sthephanophoros* en el Cerro de Los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)", en Bádenas de la Peña, P., Cabrera Bonet, P., Moreno Conde, M., Ruiz Rodríguez, A., Sánchez Fernández, C. y Tortosa Rocamora, T. (eds.), *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, *Anejos de Erytheia* 7: 343-349.

- BROTÓNS, F., y RAMALLO ASENSIO, S. 2017: "Continuidades y cambios en los santuarios ibéricos del sureste de Iberia: los templos "in antis" del Cerro de los Santos y del Cerro de la Ermita de la Encarnación", en Tortosa, T. y Ramallo, S. (eds.) *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano, Anejos de AEspA LXXIX*, Reunión científica Murcia 2015, Madrid: 93-116.
- BROTÓNS, F., RAMALLO ASENSIO, S., y NOGUERA CELDRÁN, J. M. 1998: "El Cerro de los santos y la monumentalización de los santuarios ibéricos tardíos", *Revista de Estudios Ibéricos* nº 3: 11-70.
- CHAPA BRUNET, T. 1980: "Nuevas excavaciones en el Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete). Campaña de octubre de 1977", *Al-Basit* 7: 81-111.
- CHAPA BRUNET, T. 1984: "El Cerro de los Santos (Albacete). Excavaciones de 1977 a 1981", *Al-Basit*, 15: 109-126.
- EIROA, J. J. 1986: "El kalathos de Elche de la Sierra (Albacete)", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 2. Universidad de Murcia: 73-86.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. 1965: "Excavaciones en el Cerro de los Santos (2ª campaña)". *Noticiario Arqueológico Hispánico* VII: 143-145.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. 1966: *Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo (Albacete), (Primera campaña: 1962), Excavaciones Arqueológicas en España* nº 55.
- GABALDÓN MARTÍNEZ, M. M. y QUESADA SANZ, F. 1998: "¿Jinetes y caballos en el más allá ibérico? Un vaso cerámico en el Museo Arqueológico de Linares", *Revista de Arqueología* 201: 16-23, y https://www.uam.es/proyectosinv/equus/art_3.htm
- GARCÍA CARDIEL, J. 2015: *La imagen del poder en el mundo ibérico del sureste (siglos VII-I A.C.) y su articulación en el paisaje*, Tesis doctoral presentada en la Universidad complutense, Madrid, <https://eprints.ucm.es/32944/1/T36321.pdf>
- GARCÍA-GELABERT PÉREZ, M. P. y BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 2007: "El significado del ciervo entre los pueblos protohistóricos de la Península Ibérica", *Lucentum* XXVI: 83-114.
- GARCÍA GUINEA, M. A. 1959: "Excavaciones en la provincia de Albacete. 1958-1959", *AEspA* 32: 134-142.
- GONZÁLEZ-ALCALDE, J. y CHAPA BRUNET, T. 1993: "Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del "carnassier en la religión ibérica", *Complutum* 4:169-174.
- GONZÁLEZ REYERO, S. CHAPA BRUNET, T., SÁNCHEZ PALENCIA, F. J., GARCÍA CARDIEL, J. 2016: "Las comunidades ibéricas en áreas de sierra. El caso de la cuenca alta del río Segura", en B. Gamio Parras y R. Sanz Gamio (coord.) *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses Albacete: 383-398.
- GRAU MIRA, I. 2005: "Espacios étnicos y políticos en el área oriental de Iberia", *Complutum*, vol. 16: 105-123.
- GRAU MIRA, I. 2014: "Imagen del poder y estrategias políticas en el área oriental de Iberia", en P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández y T. Tortosa Rocamora (eds.): *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, Anejos de Erytheia, 7: 355-362.
- GRAU MIRA, I., AMORÓS LÓPEZ, I., y SEGURA MARTÍ, J. M. 2017: *El santuario ibérico y romano de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila): prácticas rituales y paisaje en el área central de la Contestania*, Ayuntamiento de Alcoi, Alcoi.
- GRAU MIRA, I. y RUEDA GALÁN, C. 2018: "La religión en las sociedades ibéricas: una visión panorámica", *Revista de historiografía* 28: 47-72.
- GUALDA BERNAL, R., M. 2015: "Señoras y aves en Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla. Murcia)", *Verdolay* n.º 14: 143-155.
- HORNERO DEL CASTILLO, E. 1990: "La cerámica gris en la Península Ibérica. El Cerro de los Santos, un santuario ibérico con cerámica gris". *Al-Basit* 26: 171-205.
- IZQUIERDO PERAILE, M. I. 1996: "Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo del Corral de Saus (Mogente, Valencia)", *AEspA* 69: 239-262.

- JORDÁN MONTES, J. F., GARCÍA CANO, J. M., Y PAGE DEL POZO, V. 2006: “Desde *Heliké* hasta *Ilunum*: el poblamiento ibérico en Elche de la Sierra (Albacete)”, *Al-Basit* 50: 5-80.
- LILLO CARPIO, P. 1987: “Una pareja de lobos en la cerámica pintada ibérica”. *Anales de Prehistoria y arqueología de la Universidad de Murcia* 4: 137-147.
- LÓPEZ PRECIOSO, F. J. 1995: “La necrópolis ibérica del Pozo de la Nieve (Torreucha- Hellín, Albacete)”, en Blanquez, J.J. (ed.) *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2000*, Toledo: 267-273.
- LÓPEZ PRECIOSO, F. J. JORDÁN MONTES, J. F. Y SORIA COMBADIERA, L. 1992: “Asentamientos ibéricos en el Campo de Hellín. Su relación con el trazado viario y la red comercial”, *Verdolay* 4, Murcia: 51-62.
- LÓPEZ PRECIOSO, F.J., NOVAL CLEMENTE, R. MOLINA MARTÍNEZ, M^a T. Y COLLADOS ALCALDE, A. 2006: “El camino de Albacete al Pozo de la Peña, Chinchilla de Montearagón (Albacete)”, *El Nuevo Miliario: Boletín sobre vías romanas, historia de los caminos y otros temas de geografía histórica* n° 3: 95-102.
- LORRIO ALVARADO, A. J. 2011: “El Castellar de Meca: anatomía de un *oppidum* ibérico”, *Las raíces de Almansa. Desde los orígenes del poblamiento hasta el fin de la Edad Media, Jornadas de Estudios locales*, 9, Almansa: 95-141.
- LORRIO ALVARADO, A., Y SIMÓN GARCÍA, J. L. 2016: “El *oppidum* ibérico de El Castellar de Meca y su territorio en la provincia de Albacete”, en Gamó Parras, B. y Sanz Gamó, R. (coords.) *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses Albacete: 419-438.
- LORRIO ALVARADO, A., SIMÓN, J. L., Y SÁNCHEZ DE PRADO, M. D. 2014: “La Peña del Castillo (Peñas de San Pedro, Albacete): de *oppidum* ibérico a fortaleza cristiana”, *Lucentum* XXXIII: 73-112.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E. 2010: “Las armas en la cerámica ibérica aragonesa”, *Gladius*, XXX: 213-240.
- MARCO SIMÓN, F. 2013: “Ritual y espacios de memoria en la *Hispania* antigua”, *Acta Palaeohispanica* XI, *Actas del XI Coloquio Internacional de Lenguas y Culturas Prerromanas de la Península Ibérica*: 137-165.
- MARCO SIMÓN, F. 2017: “Los caminos de la muerte en la Hispania romano-céltica: densidad semántica y comunicación religiosa”, *Acta Palaeohispanica* XII, *Palaeohispanica* 17: 329-348.
- MARÍN JORDÁ, C., RIBERA I LACOMBA, A., SERRANO MARCOS, M. L. 2004: “Cerámica de importación itálica y vajilla ibérica en el contexto de Valentia en la época sertoriana: los hallazgos de la plaza Cisneros”, en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Casa de Velázquez, Madrid: 113-134.
- MATA PARREÑO, C. 1997: “La ciudad ibérica de *Edeta* y sus hallazgos arqueológicos”, en Aranegui, C. (ed.) *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid: 15-48.
- MATA PARREÑO, C., Y BONET ROSADO, H. 1992: “La cerámica ibérica: ensayo de tipología”, *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester*, SIP Serie Trabajos Varios n° 89: 117-173.
- NIVEAU DE VILLEDARY Y MARIÑAS, A. M., Y BLANCO JIMÉNEZ, F. J. 2007: “Continuidad púnica en la Gades republicana. La producción vascular del horno de la calle Troilo”, *SPAL* 16: 195-224.
- OLMOS ROMERA, R. 1988-89: “Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche”, *Lucentum* VII-VIII: 79-102.
- OLMOS ROMERA, R., TORTOSA, T., IGUÁCEL, P. 1992: *La Sociedad Ibérica a través de la imagen*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R. 1998: “Beatitud dionisiaca y transformación vegetal en el mundo ibérico”, en Sánchez, C. y Cabrera, P. (eds.) *En los límites de Dionisio*, Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid junio 1997, Murcia: 119-137.
- OLMOS ROMERA, R. 2001-2002: “Concordia y violencia en la naturaleza ibérica. Un esbozo sobre percepciones”, *Studia E. Cuadrado. AnMurcia* 16-17: 205-214.
- OLMOS ROMERA, R. Y PEREA, A. 2004: “La “vajilla” de plata de Ajengibre”, en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Casa de Velázquez, Madrid: 63-76.
- PARIS, P. 1904: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Académie des Inscriptions et Belles Lettres (Fondation Piot), vol. II, París.

- PEREIRA SIESO, J. 1988: “La cerámica ibérica de la cuenca del Guadalquivir. I. Propuesta de clasificación”, *TP* 45: 143-173 [versión digital en <http://tp.revistas.csic.es> consulta en marzo de 2019]
- PÉREZ BALLESTER, J. 2012: “Recipientes cerámicos para aceite y vino en la Antigüedad. Arqueología e Iconografía”, en Álvarez González, A. (coord.), *XV Congreso Anual de la Asociación de Ceramología La cerámica en el mundo del vino y del aceite*: 12-43.
- PÉREZ BLASCO, M. F. 2014: *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.): iconografía e iconología*, Universidad de Alicante, tesis doctorales, disponible en 5/41124rua.ua.es/dspace/handle/1004.
- PRADOS TORREIRA, L. 2004: “Un viaje seguro: Las representaciones de pies y aves en la iconografía de época ibérica”, *CuPAUAM* 30: 91-104.
- RAMOS SUÁREZ, M. J. 2012: “Imitaciones de cerámica de barniz negro procedentes de las excavaciones del Patio de Banderas del Real Alcázar de Sevilla: estudio tipológico”, *SPAL* 21: 89-106, http://institucional.us.es/revistas/spal/21/art_6.pdf
- ROS SALA, M. M. 1989: *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*. Universidad de Murcia, Murcia.
- ROLDÁN GÓMEZ, L. 1987: “La necrópolis de Mahora (Albacete)”, *Homenaje a Gratiniano Nieto II CuPAUAM* 13-14: 245-259.
- SAÉNZ PRECIADO, C. Y MINGUEZ MORALES, J. A. 2008: “Imitaciones de cerámica de barniz negro campaniense y de terra sigillata en producciones autóctonas del valle medio del Ebro”, en Roca Roumens, M. y Principal, J. (eds.), *Les imitations de vaïxella fina importada a la Hispania Citerior (segles I aC-I dC)*, Institut Català d’Arqueologia Clàssica, Documenta 6, Barcelona: 235-257.
- SALA SELLÉS, F. 1992: *La “Tienda del Alfarero” del yacimiento ibérico de La Alcudia (Elche-Alicante)*, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M. L. 2002: *El Santuario del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete): nuevas aportaciones arqueológicas*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. 1943: “Memoria de los trabajos realizados por la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas de Albacete en 1941”, *Informes y Memorias*, 3. Madrid.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. 1947: “Excavaciones y trabajos arqueológicos en la provincia de Albacete, de 1942 a 1946”, *Informes y Memorias*, 15. Madrid.
- SANTOS VELASCO, J. A. 2010: “Naturaleza y abstracción en la cerámica con decoración figurada”, *Complutum* 21: 145-168.
- SANTOS VELASCO, J. A. 2018: “Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada (siglos IV-I a.C.)”, *Complutum* 29 (2): 361-386.
- SANZ GAMO, R. 1984: “Aproximación para un estudio de la romanización al norte del río Júcar (provincia de Albacete)”, *Congreso de Historia de Albacete*, tomo I. Albacete: 241-255.
- SANZ GAMO, R. 1993: “Sobre la cronología de la sepultura o de La Hoya de Santa Ana (Chinchilla, Albacete)”, *Homenaje a Raúl Amitrano* Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid *Pátina* n° 6: 20-28.
- SANZ GAMO, R. 1997: *Cultura ibérica y romanización en tierras de Albacete, los siglos de transición*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- SANZ GAMO, R. 2008: “De la Meseta al Guadalquivir”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana, Serie Varia*, Volumen 9, Universidad Autónoma de Madrid-Ayuntamiento de Baza-Universidad de Granada, Madrid: 125 – 146.
- SANZ GAMO, R. 2017: “Viaría romana en Albacete, estado de la cuestión”, en Carrasco Serrano, G. (coord.), *Vías de comunicación romanas en Castilla-La Mancha*, Ediciones de Castilla-La Mancha, Cuenca: 85-122.
- SILLIÉRES, P. 1977: Le “Camino de Aníbal”. Itineraire des gobelets de Vicarello, de Castulo a Saetabis. *Mel Casa Velázquez* T. XX: 31-83.
- SIMÓN GARCÍA, J. L. 2002: “Elementos arqueológicos de la cultura ibérica en Almansa”, *II Congreso de Historia de Albacete*, tomo I, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete: 145-153.

- SORIA COMBADIERA, L. 2000: *La cultura ibérica en la provincia de Albacete. Génesis y evolución a través del estudio del poblamiento*. Colección Tesis Doctorales, 104 [microforma]. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca,
- SORIA COMBADIERA, L., Y DÍES CUSÍ, E. 1998: "Análisis de un espacio de frontera: El noroeste de la Constestania en el s. IV", *Saguntum* n^o extra 1, Ejemplar dedicado a: Actas del Congreso Internacional *Los Iberos, Príncipes de Occidente*, Centro Cultural de la Fundación "la Caixa", Barcelona (marzo de 1998): 425-436
- TIEMBLO MAGRO, A. 1999: "Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica", *Complutum*, n^o 10: 175-194.
- TORO, A. DE, 2006: "Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la conquista. Analogía y comparación como estrategias translitológicas para la construcción de la otredad", *Atenea* n^o 493: 87-149
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1996: "Las primeras representaciones figuradas sobre cerámica en la zona murciana", en Olmos, R. y Rouillard, P. (eds.) *Formes archaïques et arts ibériques*, Casa de Velázquez, Madrid: 129-154.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1997: "Los signos vegetales en la cerámica ibérica en el bajo Segura", en Olmos, R. y J. A. Santos, J. A. (eds.), *Iconografía Ibérica. Iconografía itálica: problemas de interpretación y lectura*, roma noviembre de 1993, UAM, Serie Varia 3: 177-192.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1998: "Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena", *Saguntum* extra 1, Ejemplar dedicado a las *Actas del Congreso Internacional Los Iberos, Príncipes de Occidente*: 207-216.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: "La "vajilla" ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante) en el contexto vascular del Sureste peninsular", en Olmos, R., Rouillard, P. (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Casa de Velázquez: 97-111.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2004a: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", *Anejos AEspA XXX*: 71-222.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*, Anejos de *AespA XXXVIII*, Mérida.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2007: "¿Mujer/divinidad?: 'Lo femenino' en la iconografía ibérica de época helenística", *Complutum*, 2007, Vol. 18: 237-246.
- TORTOSA ROCAMORA, T., Y SANTOS VELASCO, J. A. 1998: "Los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: análisis tipológico e iconográfico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* n^o 16: 11-63.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. 2012: *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*, Universidad de Alicante, Alicante.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. 2013: "Héroes, guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa", *AEspA*, 86: 51-73.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. 2018: "Más que objetos rituales: un nuevo conjunto de vasos plásticos ibéricos", *Saguntum* 50: 129-163.
- UROZ RODRÍGUEZ, H., Y UROZ SÁEZ, J. 2016: "Imagen divina, vaso ritual, mito aristocrático. La diosa y el príncipe ibero de Libisosa", *Vestigia. Miscellanea di studistorico-religiosi in onore di Filippo Coarellinessuo 80º aniversario*, a cura di V. Gasàrini, Stuttgart: 281- 294.
- UROZ SÁEZ, J. Y MÁRQUEZ VILLORA, J. C. 2002: "La Puerta Norte de Libisosa y su contexto arqueológico", en *II Congreso de Historia de Albacete*. Vol. I, *Arqueología y Prehistoria* (Actas del Congreso, Albacete, noviembre 2000), Albacete: 239-244
- UROZ SÁEZ, J., MOLINA VIDAL, J., POVEDA NAVARRO, A.M. 2002: "El foro de Libisosa. Datos preliminares de una investigación en curso", en *II Congreso de Historia de Albacete. Volumen I, Arqueología y Prehistoria* (Actas del Congreso, Albacete, noviembre 2000), Albacete: 245-251
- UROZ SÁEZ, J., MOLINA VIDAL, J., POVEDA NAVARRO, A.M. Y MÁRQUEZ VILLORA, J.C. 2004: "Aproximación al conjunto arqueológico y monumental de Libisosa (Cerro del Castillo, Lezuza, Albacete)". *Investigaciones Arqueológicas en Castilla-La Mancha (1996-2002)*, Toledo: 181-191.

- UROZ SÁEZ, J., POVEDA NAVARRO, MUÑOZ OJEDA, F. J. Y UROZ RODRÍGUEZ, H. 2007: “El Departamento 86: una taberna del barrio industrial ibérico de Libisosa (Lezuza, Albacete)”, *Arqueología de Castilla-La Mancha: I Jornadas*, Cuenca 2005, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha: 123-170.
- VALERO TÉVAR, M. A. 1999: “La necrópolis tumular de la Punta del Barrio Nuevo: Iniesta, Cuenca”, en Valero Tévarcoord, M.A. (coord.), *Primeras Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha*, Iniesta 1997, Cuenca: 181-208.
- VALERO TÉVAR, M. A. 2010: “La necrópolis ibérica de La punta del Barrionuevo, Iniesta-Cuenca. Avance sobre las últimas investigaciones”, Madrigal, A. y Perlín, M. (coords.) *Actas de las II Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha* Toledo 2007, Diputación Provincial, Toledo: 1010-1045.
- VARELA HERVIAS, E. 1918: “Cerámica ibérica de El Tolmo de Minateda (Albacete)”, *RABM* año XII: 382-391.

EN RECUERDO DE SOLVEIG NORDSTRÖM (1923-2021), UNA ARQUEÓLOGA SUECA EN ALICANTE

LORENZO ABAD CASAL
FELICIANA SALA SELLÉS

El 21 de enero de 2021, a los noventa y ocho años, falleció en Benidorm, su lugar de residencia, la arqueóloga sueca Solveig Nordström. Definirla como arqueóloga es quedarse corto, porque durante su larga vida ejerció también como traductora, estudiosa de culturas orientales y profesora de yoga, entre otras actividades.

Su relación con Alicante se remonta a los años cincuenta del pasado siglo, cuando siendo una joven licenciada llegó a la ciudad con una beca del Reino de Suecia para estudiar la presencia de los cartagineses en la costa levantina. Pronto trabó relación con los arqueólogos del lugar, especialmente con José Lafuente Vidal, que por entonces actuaba como director del museo. Lafuente había sido en los años treinta uno de los excavadores del Tossal de Manises y era el principal defensor de una importante presencia púnica en la provincia.

Solveig se convirtió en colaboradora del museo, ayudó en las tareas de la institución y poco a poco se fue haciendo un lugar en la arqueología de Alicante (Fig. 1). En el año 1961 publicó *Los cartagineses en la costa alicantina*, trabajo que era resultado de su beca y con el que su cometido en nuestras tierras podría haberse dado por finalizado.

Pero no fue así. Solveig había quedado prendada de Alicante, de sus monumentos y de sus gentes, y decidió continuar entre nosotros. Como tema de investigación, se inclinó por uno de los que había tenido que tratar, de manera colateral, en el curso de sus estudios sobre los cartagineses. En concreto, la cerámica ibérica.

El tema no era nuevo, la cerámica ibérica había sido objeto de no pocos trabajos a lo largo de todo el siglo XX, una vez superadas las primeras propuestas de equiparación con las cerámicas micénicas y su cronología alta, y estaba en el centro de las controversias científicas acerca del origen y ser de los iberos. Recordemos, por citar un ejemplo, el famoso trabajo de Domingo Fletcher titulado “Sobre la cronología de



Fig. 1: Solveig Nordström restaura un ánfora de La Escuera en la terraza del edificio de la Diputación Provincial de Alicante, en el que se encontraba el Museo Arqueológico.

la cerámica ibérica”, publicado en *Archivo Español de Arqueología* en el año 1943, tema sobre el que siguió profundizando en las décadas posteriores.

Pero salvo casos concretos, el estudio de la cerámica ibérica seguía siendo el de materiales desconcontextualizados. En algunas excavaciones en las que se comenzaba a tomarla en consideración, permitía conocer el ajuar de los departamentos y sobre todo se beneficiaba de las pautas cronológicas que proporcionaban otros materiales, como las cerámicas griega y de barniz negro, que por entonces comenzaban a ser tenidas en cuenta.

En 1969 y 1973 vieron la luz los dos volúmenes de *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, obra en la que Solveig Nordström se enfrenta al problema con una visión nueva, moderna y rompedora. En el prólogo, la autora hace un canto a su amor por esta tierra: *ce travail conçu comme un hommage rendu à une terre -L'Espagne- qui est ma seconde patrie a été rédigé plus pour elle que pour moi*.

En estos libros, Nordström realiza un catálogo sistemático de las formas cerámicas que encuentra en el mundo ibérico de la provincia de Alicante y establece una relación entre *formes géométriques* y *formes fonctionnelles*, esto es, entre las formas en sí mismas y las formas en relación con vasos similares del Mediterráneo y su función, enfoque que abre nuevas vías en el tratamiento y la interpretación de los materiales cerámicos ibéricos.

Sin embargo, ese trabajo de Solveig Nordström pasó casi desapercibido en los estudios sobre el mundo ibérico en general y su cerámica en particular. Su mayor difusión y reconocimiento se ha debido, curiosamente, al uso que de ese material hizo Enrique Llobregat en su tesis doctoral, publicada en el año 1972 con el título *La Contestania Ibérica*.

Contestania se convirtió muy pronto en un estudio de referencia, un modelo de acercamiento integral a una cultura ibérica que, aunque tuvo muchos imitadores, nunca fue igualado. Sin duda la incorporación a este libro de parte de los estudios de Solveig Nordström hizo que el apartado dedicado a la cerámica ibérica brillara en él por primera vez a la altura de otros aspectos de esta cultura.

Enrique Llobregat había accedido a la dirección del museo arqueológico de Alicante en el año 1965, y durante algún tiempo Enrique y Solveig coincidieron en su interés por la cultura ibérica. Con el gracejo que lo caracterizaba, contaba Enrique las visitas de Solveig con todo su material dentro de un capazo y las múltiples vicisitudes por las que tuvo que pasar para conseguir terminar y publicar sus libros. Pero para entonces, el tiempo que Solveig Nordström iba a dedicar a la arqueología alicantina estaba ya a punto de terminar.

Antes, sin embargo, había desarrollado otro proyecto, que es el que principalmente motiva que los firmantes de este texto le dediquemos hoy un sentido recuerdo. A principios de los años sesenta había excavado en el yacimiento de La Escuera, en el término municipal de San Fulgencio, en Alicante, donde había aparecido un tesoro de monedas cartaginesas de finales del siglo III a.C. Dado el interés de Nordström por el mundo cartaginés y su colaboración previa en varias excavaciones, se la comisionó para que supervisara los trabajos y excavara el yacimiento.

Solveig Nordström documentó y cartografió puntualmente las estructuras aparecidas, tanto durante los trabajos de abancalamiento como las que surgieron durante sus propias excavaciones. Pero además limpió, restauró y estudió el material y publicó en el año 1967 una de las primeras memorias modernas de excavación: *Excavaciones en el poblado ibérico de La Escuera (San Fulgencio, Alicante)*, en la serie Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación Provincial de Valencia.

Para esta excavación, que se desarrolló entre junio y noviembre de 1960, Solveig Nordström contó con veinte mil pesetas de la Universidad de Estocolmo y seis mil más aportadas por la Dirección General de Bellas Artes de España. En La Escuera, Nordström desarrolla una arqueología moderna; aplica un método estratigráfico y realiza los primeros análisis arqueométricos. Pero lo más importante es que contribuyó a que la cultura ibérica contestana pasara a integrarse en los procesos históricos del Mediterráneo, fuera ya de todo argumento difusionista.

Excavó dos bancales, uno en la parte septentrional, donde puso al descubierto cuatro departamentos y una muralla, y otro en la parte meridional, donde estudió un complejo edificio que identificó con un templo y puso en relación con edificios cartagineses del Cap Bon, de acuerdo con ideas sugeridas por Pierre Cintas. El contexto del yacimiento en general le evoca un ambiente muy púnico que confirmará sus ideas ya plasmadas en el libro *Los cartagineses en la costa alicantina*.

Para estas excavaciones, Nordström había contado con la colaboración de gente de San Fulgencio, jornaleros del campo y jóvenes interesados en la arqueología. Pero, sobre todo, con un grupo de estudiantes suecas, cuya presencia en la Vega Baja debió causar tal revuelo que cuando comenzamos nuestros trabajos, casi treinta años después, aún estaban muy presentes en la memoria popular, sobre todo en la masculina (Fig. 2).



Fig. 2: Solveig Nordström junto a una estudiante de Suecia.

Tras sus trabajos quedaron visibles la muralla en el norte y el famoso ‘templo’ en el sur, sin duda la estructura que más ha dado que hablar desde entonces. Pero La Escuera quedó abandonada. Se transformó en una finca agrícola cuya actividad cesó dos décadas después, en beneficio de la desenfrenada actividad urbanizadora que asoló buena parte de la Vega Baja.

A mediados de los ochenta, y como consecuencia de una serie de factores que hemos referido en otros lugares y que no es ocasión de repetir, reiniciamos los trabajos en el yacimiento. Formábamos un equipo mixto de la Universidad de Alicante y de la Universidad Autónoma de Madrid, codirigido por Lorenzo Abad y Manuel Bendala. El estado de conservación era bueno y se presumían resultados interesantes. Trazamos un largo corte estratigráfico que uniera las dos áreas excavadas por Solveig Nordström y permitiera conocer el estado real del yacimiento, para centrarnos después en el entorno del edificio que ella había identificado con un templo.

En este ámbito pudimos descubrir cosas interesantes: la muralla occidental, una puerta, una calle con rodadas de carros y lo que parecía una plaza bien pavimentada en torno a su ‘templo’, que ahora se veía quedaba próximo a la puerta de la ciudad, pero al interior.

Pronto hubo que abandonar el proyecto, amenazado por una destrucción, no bélica sino urbanística. Sin embargo, erigidos en últimos defensores de la ciudadela, pudimos contribuir a que el ayuntamiento de San Fulgencio, en un momento de lucidez, se aviniera a proteger el yacimiento dentro de la zona verde de uno de tantos planes urbanísticos. En realidad, el yacimiento ocupaba todo el espacio destinado a zona verde. Se daba así la paradoja de que su salvación conllevara que una inmensa urbanización quedara desprovista de zona verde alguna.



Fig. 3: Visita de Solveig Nordström a las excavaciones de La Escuera, en el año 2007.

Años después, dentro de esa zona protegida y ahora con Feli Sala como codirectora, retomamos la excavación. Pudimos comprender mejor el urbanismo de la ciudad, identificar varias de sus estructuras, confirmar la existencia de dos fases y comprobar que el santuario se había erigido en un área extramuros, a manera de santuario de puerta de ciudad, pero que en la ampliación del siglo III había quedado dentro del recinto urbano. Se confirmó asimismo que la ciudad había sido destruida y abandonada en los embates de la segunda guerra púnica

Por entonces habíamos localizado a Solveig Nordström en Benidorm. Reanudó su relación con la arqueología alicantina y en el año 2005 fue objeto de un homenaje en el Marq. La invitamos a visitar la excavación y allí se plantó dos años después, en el verano de 2007 (Fig. 3), con 84 años a sus espaldas y una vitalidad envidiable.

Conoció a descendientes de los que habían excavado con ella casi cuarenta años atrás, hizo nuevos pinitos arqueológicos y nos contó recuerdos de su excavación, incluidas anécdotas como la de que para restaurar algunas de las vasijas de mayor tamaño usaba como laboratorio la playa de La Marina; y que para depositarlas en el Museo Arqueológico Provincial las traía de una en una, en el autobús de línea, pagando dos billetes, uno para ella y otro para el ánfora que viajaba cómodamente instalada en el asiento contiguo.

Fue un día entrañable. Estábamos allí tres generaciones de arqueólogos, unidos por su pasión por la arqueología y por el cariño hacia un yacimiento especial: el poblado ibérico de La Escuera. Vinieron las autoridades locales, agasajaron a Solveig, prometieron dedicar especial atención al yacimiento...



Fig. 4: Solveig Nordström y Feliciano Sala en la visita que la primera realizó en el año 2007.

Desde entonces hemos podido realizar algunos trabajos puntuales que confirman que La Escuera es el gran yacimiento de la Vega Baja, destruido en el transcurso de la segunda guerra púnica y clave para entender la cultura ibérica en un periodo crucial de su historia.

Pero aún está a la espera de ese gran proyecto que permita descubrir y poner en valor todo lo que atesora. Ojalá no se necesiten otras tres generaciones de arqueólogos para hacer realidad el sueño de Solveig Nordström, que ahora es también el nuestro (Fig. 4).

Alicante, febrero de 2021

MYTRA

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Dirección

Redacción: Instituto de Arqueología, Mérida. Plaza de España, 15. 06800 Mérida (Badajoz).

Envío de originales y comunicación: info@iam.csic.es

Contenido

La serie *Mytra* es una colección monográfica perteneciente al IAM (CSIC-Junta de Extremadura) orientada al ámbito académico especializado. Su objetivo principal es el de servir de cauce de comunicación a una investigación arqueológica que se defina por su carácter interdisciplinar e innovador. Su núcleo temático principal se basa en los intereses y resultados de las líneas de investigación de nuestro centro, aunque también pretende dar cabida a estudios que vayan más allá de marcos o fronteras tradicionales en cuanto a aspectos disciplinares, cronológicos y geográficos. En función de su formato y temática, dentro de la serie se da cabida a tres tipos de publicaciones. En primer lugar, monografías, que tratan en profundidad temas específicos de manera coherente, con un especial interés en la edición de tesis doctorales, dada la vocación del IAM como centro de formación de investigadores. En segundo lugar, actas de reuniones científicas, un formato para la discusión especializada al que nuestro centro ha recurrido reiteradamente y que forma parte de sus señas de identidad. Finalmente, la serie *Mytra* da cabida a memorias científicas de la actividad del IAM, permitiendo dar así cumplida cuenta de los resultados de excavaciones, prospecciones u otras labores de documentación.

Financiación

La serie *Mytra*, editada por la Secretaría General de Ciencia, Tecnología e Innovación (Consejería de Economía e Infraestructuras de la Junta de Extremadura), se encuentra abierta a propuestas editoriales con financiación externa procedente de otras instituciones.

Formulario de autoría

Al enviar el original, los autores deben incluir una declaración específica de que el manuscrito no se ha sometido a presentación para su evaluación y publicación en otras series simultáneamente o con anterioridad.

Normas editoriales

1. El texto estará precedido de una hoja con el título del trabajo y los datos del autor o autores (nombre y apellidos, institución, dirección postal, teléfono, correo electrónico, situación académica) y fecha de entrega. Tanto si se trata de un trabajo único como de un conjunto de trabajos sobre una temática, cada original deberá venir acompañado por la traducción del *Título* al inglés, acompañado de un *Resumen* y *Palabras Claves* en español, con los respectivos *Summary* y *Key Words* en inglés. De no estar escrito el texto en español, los breves resúmenes y palabras clave vendrán traducidos al español e inglés. Las palabras clave no deben incluir los términos empleados en el título, pues ambos se publican siempre conjuntamente.
2. Se entregará una copia completa en soporte informático, preferentemente en MS Word para Windows o Mac y en PDF, con imágenes incluidas.
3. Los márgenes del trabajo serán los habituales (superior e inferior de 2 cm; izquierdo y derecho de 2,5 cm). El tipo de letra empleado será Times New Roman de 12 puntos a un espacio, con la caja de texto justificada. Aparecerá la paginación correlativa en el ángulo inferior derecho. Se empleará a comienzo de párrafo el

sangrado estándar (1, 25). Salvo la separación lógica entre diferentes apartados, no se dejarán líneas en blanco entre párrafos. En ningún caso se utilizarán negritas.

4. El trabajo irá precedido de un índice en el que se cuidará la exacta ordenación jerárquica de los distintos epígrafes, numerándolos indistintamente mediante guarismos romanos y árabes, e incluso sin numeración.
5. Cuando se empleen citas textuales en el texto o en notas a pie de página se entrecomillarán, evitando la letra cursiva. Dicha letra se acepta para topónimos o nombres en latín. En estos casos, se preferirán las grafías con “v” en lugar de “u”, tanto para mayúsculas como para minúsculas (*conventus* mejor que *conuentus*).
6. Por lo que se refiere al sistema de cita, deberá emplearse indistintamente el sistema de citas en el texto o en nota al pie, siempre que siga el formato de nombre de autor en minúscula y sin coma entre autor y año (apellido o apellidos del autor año: páginas). Si los autores son dos se incluirá la conjunción “y” entre ambos. Si los autores fueran más de dos se indicará el apellido del primero seguido por la locución *et alii*.

Se incluirá una bibliografía completa al final del trabajo. En la bibliografía final, los títulos de monografías irán en cursiva, mientras que en los artículos el título se colocará entrecomillado. Los nombres de los autores, ordenados alfabéticamente por apellidos, en la bibliografía final irán seguidos por el año de publicación sin paréntesis y dos puntos. Si los autores son dos, irán unidos por la conjunción “y”. Si son varios los autores, sus nombres vendrán separados por punto y coma, introduciendo la conjunción “y” entre los dos últimos. En el caso de que un mismo autor tenga varias obras, la ordenación se hará por la fecha de publicación, de la más antigua a la más reciente. Si en el mismo año coinciden dos o más obras de un mismo autor o autores, serán distinguidas con letras minúsculas (a, b, c...). En el caso de las monografías se indicará el lugar de edición tal y como aparece citado en la edición original (p. e. London, en lugar de Londres), separado del título de la obra por una coma. En el caso de artículos o contribuciones a obras conjuntas, se indicarán al final las páginas correspondientes, separadas por dos puntos. Los nombres de revistas se incluirán sin abreviar. Las referencias a las consultas realizadas en línea (Internet), deberán indicar la dirección Web y entre corchetes la fecha en la que se ha realizado la consulta.

Las notas a pie de página, siempre a tamaño inferior a la del texto, se emplearán para aclaraciones, referencias generales o citas bibliográficas.

Ejemplos de citas en la bibliografía final:

Monografías:

CABALLERO RODRÍGUEZ, J. 2008: *Maximiliano Macías y su tiempo (1867-1934)*, Mérida.

Artículos en revistas:

OLMOS ROMERA, R. 2005: “Monstruos y geografías imaginarias en la antigua Grecia”, *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, 36: 43-53.

Contribuciones a congresos y obras conjuntas:

HURTADO PÉREZ, V. 2005: “El campaniforme en Extremadura. Valoración del proceso de cambio socioeconómico en las cuencas medias del Tajo y Guadiana”, en Rojo Guerra, M.A.; Garrido-Pena, R. y García-Martínez, I. (coords.), *El campaniforme en la Península Ibérica y su contexto europeo*, Valladolid: 321-336.

Trabajos dentro de una serie monográfica:

AILLET, C.; CRESSIER, P. Y GILOTTE, S. (eds.) 2017: *Sedrata. Histoire et archéologie d'un carrefour du Sahara médiéval à la lumière des archives inédites de Marguerite van Berchem*, Collection de la Casa de Velázquez 161, Madrid.

7. Toda la documentación gráfica se considerará como *Figura* (ya sea fotografía, mapa, plano, tabla o cuadro), ordenándola correlativamente. Se debe indicar en el texto el lugar ideal donde se desea que se incluya, con la referencia (Fig. 1), y así sucesivamente. Asimismo, debe incluirse un listado de figuras con los pies correspondientes a cada una al final del artículo. El formato de caja de la Revista es de 15 x 21 cm; el de la columna, de 7,1x21 cm. La documentación gráfica debe ser de calidad, de modo que su reducción no impida identificar correctamente las leyendas o desdibuje los contornos de la figura. Los dibujos no vendrán enmarcados para poder ganar espacio al ampliarlos. Toda la documentación gráfica se publica en blanco y negro; sin embargo, si se enviara a color, puede salir así en la versión digital. Los dibujos, planos y cualquier tipo de registro (como las monedas o recipientes cerámicos) irán acompañados de escala gráfica, y las fotografías potestativamente. Todo ello debe de prepararse para su publicación ajustada a la caja y de modo que se reduzcan a una escala entera (1/2, 1/3... 1/2000, 1/20.000, etc.). En cualquier caso, se puede sugerir el tamaño de publicación de cada figura (a caja, a columna, a 10 cm de anchura, etc.). Las Figuras se deben enviar en soporte digital, preferentemente en fichero de imagen TIFF o JPEG con al menos 300 DPI y con resolución para un tamaño de 16x10 cm. No se aceptan dibujos en formato DWG o similar y se debe procurar no enviarlos en CAD a no ser que presenten formatos adecuados para su publicación en imprenta.

Aceptación

Todos los textos son seleccionados por el Consejo de Redacción según su interés científico y su adaptación a las normas de edición, por riguroso orden de llegada, y posteriormente informados por el sistema de doble ciego por al menos dos evaluadores externos al IAM y a la institución o entidad a la que pertenezca el autor. Teniendo en cuenta el informe de los evaluadores externos, el Consejo de Redacción aceptará definitivamente, o no, la publicación del original.

Correcciones y texto definitivo

1. Una vez aceptado, el Consejo de Redacción podrá sugerir correcciones del original previo (incluso su reducción significativa) y de la parte gráfica, de acuerdo con las normas de edición y las correspondientes evaluaciones. El Consejo de Redacción se compromete a comunicar la aceptación o no del original en un plazo máximo de seis meses.
2. El texto definitivo se deberá entregar cuidadosamente corregido y homologado con las normas de edición para evitar cambios en las primeras pruebas. El texto, incluyendo resúmenes, palabras clave, bibliografía y pies de figuras, se entregará en CD, así como la parte gráfica digitalizada, acompañado de una copia en la que se incluyan las figuras, sugiriendo el tamaño al que deben reproducirse las mismas. El texto definitivo se podrá enviar también por correo electrónico.
3. Los autores podrán corregir primeras pruebas, aunque no se admitirá ningún cambio sustancial en el texto.

Varia

1. Entrega de volúmenes: los evaluadores recibirán gratuitamente un ejemplar del volumen en el que hayan intervenido; los autores o editores 20 volúmenes o un ejemplar por autor si es obra colectiva.
2. Devolución de originales: los originales no se devolverán salvo expresa petición del autor.
3. Derechos: la publicación de monografías en la colección *Mytra* no da derecho a remuneración alguna. El autor se hará responsable de los derechos de propiedad intelectual del texto y de las figuras.
4. Acceso Abierto: siguiendo las políticas de acceso abierto suscritas por el CSIC, las monografías publicadas en *Mytra* podrán ser publicadas en acceso abierto dentro de las plataformas institucionales que acuerde la redacción de la colección. El periodo de carencia no será superior a seis meses desde la publicación en papel. Al aceptar estas normas y presentar sus textos, los autores y editores declaran conocer este aspecto y manifiestan su acuerdo en que los textos e imágenes de su autoría sean difundidos en acceso abierto.

MYTRA

INSTRUCTIONS FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL DOCUMENTS

Address:

Editorial board: Instituto de Arqueología, Mérida. Plaza de España, 15. 06800 Mérida (Badajoz), Spain.

Summitting originals and communication: info@iam.csic.es

Contents

The Mytra series is a monographic collection belonging to the Merida Institute of Archaeology (IAM), part of the Spanish National Research Council (CSIC) and the Regional Government of Extremadura (Junta de Extremadura), oriented to the specialized academic field. Its main objective is to serve as a communication channel for archaeological research that is defined by its interdisciplinary and innovative character. Its main thematic core is based on the interests and results of the research lines of our centre, although it also aims to accommodate studies that go beyond traditional frameworks or frontiers in disciplinary, chronological and geographical terms. Depending on their format and subject matter, three types of publications are accepted within the series. Firstly, monographs, which deal in depth with specific topics in a coherent manner, with a special interest in the publication of doctoral theses, given the vocation of the IAM as a training centre for researchers. Secondly, minutes of scientific meetings, a format for the specialised discussion to which our centre has repeatedly resorted and which forms part of its identity. Finally, the Mytra series includes scientific reports on the activity of the IAM, thereby making it possible to give a full account of the results of excavations, prospections and other documentation work.

Funding

The *Mytra* series, published by the General Secretariat of Science, Technology and Innovation (Regional Ministry of Economy and Infrastructures of the Regional Government of Extremadura), is open to editorial proposals with external funding from other institutions.

Authorship declaration

When submitting the original, authors are required to include a specific declaration that the manuscript has not been submitted for evaluation and publication in other series simultaneously or previously.

Editorial standards

1. The text will be preceded by a page indicating the title of the work and the author's details (name and surname, institution, postal address, telephone, e-mail, academic situation) and date of delivery. Whether it is a single paper or a set of papers on a subject, each original must be accompanied by a translation of the Title into English, accompanied by an Abstract and Key Words in Spanish, with the respective Abstract and Key Words in English. If the text is not written in Spanish, the brief summaries and key words will be translated into Spanish and English. Keywords should not include the terms used in the title, as both are always published together.
2. A complete copy will be delivered in computerised format, preferably in MS Word for Windows or Mac and in PDF, with images included.
3. The working margins will be the usual (upper and lower 2 cm; left and right 2, 5 cm). The font used will be 12 point Times New Roman, single space, with the text box justified. The correlative pagination will appear in the lower right corner. A standard inset (1.25) shall be used at the beginning of the paragraph. Except for the

logical separation between different sections, no blank lines shall be left between paragraphs. Under no circumstances may bold text be used.

4. The work will be preceded by an index in which the exact hierarchical order of the different epigraphs will be respected, numbering them indistinctly by means of Roman and Arab figures, and even without numbering.
5. When textual quotations are used in the text or in footnotes, they should be enclosed in quotation marks, avoiding italics. Italics are accepted for toponyms or Latin names. In these cases, spellings with “v” instead of “u” are preferred, both for upper and lower case (*conventus* rather than *conuentus*).).
6. As far as the citation system is concerned, the “American” citation system must be used in the text or footnote, with the author’s name in lower case and no comma between author and year (author’s surname or surname year: pages). If there are two authors, the conjunction “and” between both will be included. If there are more than two authors, the surname of the first one followed by *et alii* will be used.

A complete bibliography will be included at the end of the work. In the final bibliography, the titles of monographs will be in italics, while in the articles the title will be placed between quotation marks. In the final bibliography, the names of the authors, ordered alphabetically by surname, will be in Roman letters, followed by the year of publication without parentheses and a colon. If there are two authors, they will be joined by the conjunction “and”. If there are several authors, their names will be separated by semicolon, introducing the conjunction “and” between the last two. If the same author has several works, the order will be by the date of publication, from the oldest to the most recent. If two or more works by the same author or authors coincide in the same year, they will be distinguished by lower case letters (a, b, c...). In the case of monographs, the place of edition as cited in the original edition (e.g. London, instead of *Londres*), separated from the title of the work by a comma, will be indicated. In the case of articles or contributions to joint works, the corresponding pages, also separated by a colon, should be indicated at the end. The names of journals should be included without abbreviations. References to online consultations (Internet) should indicate the Web address, and in brackets the date on which the consultation was made.

Footnotes, always smaller than the text, will be used for clarifications, general references or bibliographic citations.

Examples of citations in the final bibliography:

Monographs:

CABALLERO RODRÍGUEZ, J. 2008: *Maximiliano Macías y su tiempo (1867-1934)*, Mérida.

Journal articles:

OLMOS ROMERA, R. 2005: “Monstruos y geografías imaginarias en la antigua Grecia”, *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, 36: 43-53.

Contributions to conferences and joint articles:

HURTADO PÉREZ, V. 2005: “El campaniforme en Extremadura. Valoración del proceso de cambio socioeconómico en las cuencas medias del Tajo y Guadiana”, en Rojo Guerra, M.A.; Garrido-Pena, R.; García-Martínez, I. (coords.), *El campaniforme en la Península Ibérica y su contexto europeo*, Valladolid.

Articles as a part of a monographic series:

AILLET, C.; CRESSIER, P. AND GILOTTE, S. (eds.) 2017: *Sedrata. Histoire et archéologie d’un carrefour du Sahara médiéval à la lumière des archives inédites de Marguerite van Berchem*, Collection de la Casa de Velázquez 161, Madrid.

7. All graphic documentation will be considered as a Figure (regardless of whether it is a photograph, map, plan, table or picture), ordering it consecutively. The text should indicate the ideal place where you want it to be included, with the reference (Fig. 1), and so on. A list of figures should also be included, with the footnotes corresponding to each one at the end of the article. The box format of the journal is 15 x 21 cm; columns measure 7.1x21 cm. The graphic documentation must be high quality, so that its reduction does not prevent the correct identification of the legends or blur the contours of the figure. The drawings must not be framed in order to gain space by enlarging them. All graphic documentation is published in black and white; however, if it is sent in colour, it can be published in the digital version. Drawings, plans and any type of record (such as coins or ceramic containers) will be accompanied by a graphic scale, and photographs will be taken optionally. All of this must be prepared for publication adjusted to the box and in such a way that they are reduced to a full scale (1/2, 1/3... 1/2000, 1/20.000, etc.). In any event, the publication size of each figure can be suggested (box, column, 10 cm wide, etc.). Figures should be sent in digital format, preferably in TIFF or JPEG image file of at least 300 DPI and suitable resolution for a size of 16x10 cm. Drawings in DWG or similar format are not accepted and care should be taken not to send them in CAD unless they are of a suitable format for publication in print.

Acceptance

All texts are selected by the Editorial Board based on their scientific interest and their adaptation to the editing standards, in strict order of arrival, and subsequently notified by the double-blind system by at least two evaluators from outside the IAM and the institution or entity to which the author belongs. Based on the report of the external evaluators, the Editorial Board will definitively accept, or reject, publication of the original.

Corrections and final text:

1. Once accepted, the Editorial Board may suggest corrections to the previous original (including its significant reduction) and to the graphic part, in accordance with the publishing standards and the corresponding evaluations. The Editorial Board undertakes to communicate the acceptance or rejection of the original within a maximum period of six months.
2. The final text must be delivered carefully corrected and adapted to the publishing standards in order to avoid changes to the first proofs. The text, including abstracts, keywords, bibliography and footnotes of figures, will be delivered on CD, as well as the digitized graphic part, accompanied by a copy in which the figures are included, suggesting the size at which they should be reproduced. The final text may also be sent by e-mail.
3. Authors will be able to correct first proofs, although no substantial changes to the text will be admitted.

Miscellaneous

1. Delivery of volumes: evaluators will receive a free copy of the volume in which they have intervened; authors or editors will receive 20 volumes or one copy per author if it is a collective work.
2. Return of originals: originals will not be returned unless expressly requested by the author.
3. Rights: the publication of monographs in the *Mytra* collection does not give the right to any remuneration. The author is responsible for the intellectual property rights of the text and figures.
4. Open Access: following the open access policies subscribed by the CSIC, the monographs published in *Mytra* may be published in open access within the institutional platforms agreed upon by the collection. The grace period shall not exceed six months from the publication on paper. By accepting these rules and submitting their texts, the authors and publishers declare to be aware of this aspect and express their agreement that the texts and images of their authorship be disseminated in open access.

Este libro recoge los resultados de la propuesta del *Seminario* organizado en Elda (Alicante) que, como su título indica, recoge análisis sobre el interesante conjunto de materiales vasculares que se enmarcan en un tiempo y una geografía precisa del sureste peninsular, área valenciana y albacetense. Esta iniciativa nos pareció que, en este momento, adquiriría un valor añadido ya que nuevas revisiones obtenidas a la luz de antiguas informaciones, hoy revisadas o la información aportada por nuevos contextos, con estudios, como los aquí presentados, configuran el momento oportuno para dedicar una obra a estos *objetos* arqueológicos tan significativos en la bibliografía, sobre todo, del siglo XX. El Monastil, el Tossal de Manises, el Tolmo de Minateda, el Cabecico del Tesoro... son algunos de los nombres iconos de esta cerámica que vuelven a lucir en esta obra.

Por otra parte, el libro guarda una estructura un tanto peculiar debido al ámbito global al que pretende atender y que se convierte, en nuestra opinión, en su valor añadido. Se trata del propio hecho de que lo presentemos como homenaje a Ricardo Olmos, quien ha dedicado parte de su obra a tratar algunos de los temas específicos que se afrontan en estas páginas, como por ejemplo, en el caso de los estudios sobre la Alcudia (Elche, Alicante). Los avances que este investigador ha venido proporcionando a lo largo del tiempo han supuesto para la disciplina de la iconografía arqueológica, un avance en la metodología y en el conocimiento del ámbito ibérico.

Finalizamos estas páginas con un entrañable recuerdo hacia una de las primeras arqueólogas que observó y sistematizó la cerámica ibérica en la provincia alicantina, Solveig Nordström (1923-2021), desaparecida en el tiempo en el que se imprimía este libro.



Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Vicerectorat de Cultura, Esport y Llengües
Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Lenguas



mae
museo
arqueológico
de Elda



MUSEO EUROPEO
DEL AÑO 2004

MARQ

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE



DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

ISBN 978-84-09-28727-7



9 788409 287277